اردو مرثیے کا ارتقاء

ابتدا سے انیسؔ تک

مصنف
ڈاکٹر مسیح الزماں

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

اردو مرثیے کا ارتقاء

ابتدا سے انیسؔ تک

مصنف

ڈاکٹر مسیح الزماں

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارتِ ترقی انسانی وسائل، حکومتِ ہند

ویسٹ بلاک۔ 1، آر. کے. پورم، نئی دہلی 110066

پیش لفظ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ایک قومی مقتدرہ کی حیثیت سے کام کر رہی ہے۔ اردو زبان وادب کی ترقی کے لیے اس نے مختلف اقدام کیے ہیں جن میں کمپیوٹر اپلیکیشن اینڈ ملٹی لنگول ڈی ٹی پی، کیلی گرافی اینڈ گرافک ڈیزائن، سرٹیفکیٹ کورس ان اردو اسکرپٹ، ڈپلوما کورس ان فنکشنل عربک اور اردو ڈپلوما کورس ان اردو لنگویج شامل ہیں۔ ان اقدامات کے ذریعے اردو زبان کو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کر کے اردو تعلیم کے منظر نامے کو وسیع سے وسیع تر کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس کوشش کو بڑی حد تک کامیابی بھی ملی ہے۔

قومی اردو کونسل کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابوں کی طباعت اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم وادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اس لئے اردو زبان کا وہ کلاسیکی سرمایہ جو دھیرے دھیرے نایاب ہوتا جارہا ہے، قومی اردو کونسل نے اس کی مکرر اشاعت کا بیڑا اٹھایا ہے۔

اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ کے کارہائے نمایاں میں سے ایک اہم کام ان اردو کتابوں کی ترتیب وتہذیب اور ان کی اشاعت ہے جن کا شمار اردو کے کلاسیکی سرمائے میں ہوتا ہے۔ ان کتب کی اردو شائقین کے حلقوں میں جس قدر پذیرائی ہوئی ہے وہ محتاج بیاں نہیں۔ اس لیے اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنو کی تمام مطبوعات کو ان کی اہمیت اور افادیت کے پیش نظر قومی اردو کونسل ایک مشترکہ معاہدے کے تحت از سر نو شائع کرے گی۔ یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

اہل علم سے میں یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کتاب میں انھیں کوئی بات نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تا کہ جو خامی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کر دی جائے۔

(ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ)
ڈائرکٹر

فہرست

دیباچہ

اردو کے تمام مورخ اسے مانتے ہیں کہ مرثیہ نے اردو شاعری کو بڑی وسعت، تنوع اور وقار بخشا ہے۔ تقریباً تین صدیوں کے دوران میں یہ صنف ارتقا کے مختلف مدارج سے گزری ہے۔ تہذیبی اور معاشرتی رواجوں، ادبی تقاضوں اور معتقدات کی گود میں پرورش پاکر اس نے زندگی کی حقیقتوں کو ایک دوسرے زاویے سے دیکھا اور افراد کے باہمی رشتوں، روحانی اور اخلاقی قدروں، فن کی نزاکتوں کو ملحوظ رکھ کر حیات و کائنات کے بہت سے نئے پہلوؤں کو واضح کیا ہے۔ اردو میں اس کی ترقی کسی دوسری زبان کے براہ راست اثر سے بے نیاز ہے اور لکھنؤ میں اس نے جو اہمیت اور عظمت حاصل کی وہ کسی بھی ادب کے لیے باعث فخر ہو سکتی ہے۔

انیسویں صدی عیسوی کی ادبی بیداری نے اگرچہ اس صنف کے ارتقا اور عروج میں بھی نمایاں حصہ لیا لیکن ایک طرف اسے اپنے موضوع کی وجہ سے صرف مسلمانوں اور مسلمانوں میں بھی اہل بیت رسول سے محبت و عقیدت رکھنے والوں کے حلقے کی چیز سمجھا گیا، دوسری طرف مذہبی تقدس اور معتقدانہ تصورات کی تسکین سے وابستہ کر کے اسے فن کے تقاضوں سے ماورا خیال کیا گیا اس لیے اس کی ادبی حیثیت نمایاں نہیں ہو سکی۔ عبدالغفور خاں نساخ نے انتخاب نقص میں جب انیس اور دبیر کے کچھ مرثیوں پر اعتراضات کیے تب سے کچھ لوگوں کی توجہ ادھر گئی لیکن تطہیر الاوساخ لفسخ النساخ، سنان دل خراش وغیرہ میں بیشتر الفاظ اور قافیے زیر بحث آئے ہیں۔ مرثیہ کے معنوی پہلوؤں پر غور کرنے کی طرف آب حیات، شعر و شاعری (مقدمہ دیوان حالی) اور موازنہ انیس و دبیر نے مائل کیا۔ آخر الذکر کتاب نے ردالموازنہ، المیزان وغیرہ لکھنے کی طرف لوگوں کو اکسایا جس میں مناظرے کا رنگ زیادہ ہے۔ بہر حال لوگوں کی توجہ مرثیہ کے ادبی پہلوؤں کی طرف مرکوز ہوئی جسے کاشف الحقائق کی ایسی کتابوں سے تقویت ملی۔ ان کے بعد تاریخ ادب پر جتنی کتابیں لکھی گئیں سب میں مرثیوں کی ادبی اہمیت کا بیان کیا گیا ہے۔

اوپر جن کتابوں کا ذکر کیا گیا وہ اور اسی سلسلے کی دوسری کتابوں میں توجہ کا مرکز انیسؔ و دبیر ہی رہے چنانچہ مرثیہ کا مطالعہ اور جائزہ بیشتر انہیں مرثیہ گویوں کے گرد گھومتا رہا۔ حیات انیس۔ حیات دبیر۔ یادگار انیس۔ واقعات انیس میں بھی انہیں کے قصے بیان کیے گئے ہیں۔ دکنی مرثیوں پر تو تھوڑا بہت لکھا بھی گیا لیکن مرثیہ کا ارتقا اور آغاز سے عروج تک اس کی رفتار کی منزلیں دھندلکے میں رہیں۔ یہ کیفیت کم و بیش آج بھی ہے۔ ادبی بے اعتنائی کی شاید ہی کوئی ایسی مثال ہو کہ فنی محاسن سے اس قدر مالا مال صنف سخن تحقیق و تنقید، تبصرے اور جائزے کے احاطے سے دور پڑی رہے، اس کے بہت سے نمایاں اور ممتاز شعرا کا کلام نایابی کی حد تک کمیاب ہو اور ان کے حالاتِ زندگی، ادبی خدمات طرز کلام وغیرہ پر تقریباً کچھ بھی نہ لکھا گیا ہو۔

مرثیہ کی طرف ناقدوں کی اس بے توجہی کا احساس مجھے 1942ء سے ہونے لگا کیونکہ الہ آباد یونیورسٹی کے ایم۔اے کے نصاب میں مرثیہ کا ایک پورا پرچہ ہے اور اسی کی تیاری نے اس دھندلکے اور کس مپرسی سے آشنا کیا جو اس صنف کے ساتھ مخصوص ہو گئی ہے۔ کچھ دنوں کے بعد جب مجھے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے قریب ہونے کا موقع ملا تو مرثیے سے ان کے شغف، ان کے تحقیقی مزاج اور گفتگو نے مجھے اس صنف کے گہرے مطالعے کی طرف مائل کیا۔ اور ان کے ساتھ اٹھتے بیٹھتے مجھے مرثیے کے بہت سے رموز سے آگاہی ہوئی۔ 1950ء میں میرؔ کے غیر مطبوعہ مرثیوں کی ترتیب نے اس عہد اور اس سے پہلے کے مرثیوں کے مطالعہ کا موقع دیا لیکن چونکہ محترمی سید مسعود حسن صاحب رضوی ایک مدت سے تاریخ مرثیہ لکھ رہے تھے اس لیے اس کام کی طرف میرا خیال نہیں گیا مگر یونیورسٹی میں طالب علموں کی ضرورتیں، ان کے استفسارات اور مواد کی کمی برابر مجھے قدیم مرثیوں کی تلاش اور اس کے نمائندہ فن کاروں کے خدمات کو سمجھنے اور سمجھانے کی طرف مائل کرتی رہی۔

1955ء کا ذکر ہے کہ ایک دن میں استاد محترم ڈاکٹر سید اعجاز حسین صاحب کے پاس بیٹھا تھا کہ کسی رسالے کے مضمون کا ذکر آیا جس میں انیسؔ سے پہلے کے مرثیوں پر غلط، بے بنیاد اور سرسری رائیں دی گئی تھیں۔ میں نے کچھ بے سروپا باتوں کی نشاندہی کی تو موصوف نے فرمایا کہ آپ ہی مرثیہ پر کیوں نہیں لکھتے۔ آخر لوگ کب تک غلط فہمی میں مبتلا رہیں گے۔ میں نے کچھ قباحتوں اور زحمتوں کا ذکر کیا لیکن ان کی رجائیت اور ہمت افزائی نے ہاتھ پکڑا اور مجھے اس راہ پر لگا دیا۔

شمالی ہند کے قدیم مرثیوں کا سب سے بڑا اور اچھا ذخیرہ پروفیسر سید مسعود حسن صاب رضوی کے پاس ہے۔ چونکہ وہ خود بھی مرثیہ کی تاریخ مرتب کرنے کا کام کم و بیش چالیس سال سے کر رہے ہیں اس لیے

یہ مناسب نہیں تھا کہ میں اسی قسم کا کام چھوٹے پیمانے پر کروں اور ان کے اس ذخیرے کو پیش کر دوں جنھیں وہ اپنا حاصل زندگی سمجھتے ہیں۔ اس لیے یہ طے پایا کہ میں مرثیہ گویوں کی جامع تاریخ لکھنے کے بجائے اس کے ارتقا کو موضوع بناؤں اور ہر دور کے تمام معلوم مرثیہ گویوں کی تفصیل بیان کرنے کے بجائے صرف نمائندہ شعرا کے خدمات کا جائزہ لے کر اس صنف کی فنی رفتار کا نقشہ سامنے لاؤں اور اس کوشش میں موصوف کے ذخیرے سے کوئی خاص مدد نہ لوں۔ اس طرح اپنے دائیں بائیں کھڑے خرمنوں کو بھول کر برسوں دور و نزدیک کے شہروں اور قصبوں سے دانہ دانہ چنتا رہا۔ پھر بھی اس خرمن سے اتنی خوشہ چینی ضرور کی کہ فراہم شدہ مرثیوں کا مقابلہ و موازنہ کیا اور میر ضمیؔر کے غیر مطبوعہ مرثیوں کو تفصیل سے دیکھا۔

دھیرے دھیرے بے سنگ و میل کا یہ سفر شروع ہوا۔ فرائضِ منصبی، احباب پرستی، شاگرد نوازی کے ساتھ اپنی سہل انکاری بھی حائل ہوتی رہی کہ پروفیسر احتشام حسین صاحب صدر شعبہ ہو کر الہ آباد آگئے اور ان کی توجہ اور محبت نے میرے لیے مہمیز کا کام کیا۔ ان کے فیض صحبت سے ذوق و جستجو کی لگن نظم و ضبط کی راہوں پر گامزن ہوئی اور ان کی توجہ اور التفات سے یہ کام اس منزل تک پہنچا کہ آپ کے سامنے موجود ہے۔

یہ بات سب جانتے ہیں کہ اردو مرثیے کی اب تک کوئی تاریخ مرتب نہیں ہوئی نہ اس کی تدریجی ترقی اور عہد بہ عہد خصوصیات کا خاطر خواہ جائزہ لیا گیا ہے۔ اس موضوع پر جو چند رسالے ملتے ہیں ان کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ اس لیے یہ مقالہ اس قسم کی پہلی کوشش ہے۔ کمیاب کلام، متفرق و منتشر معلومات، بے ترتیب حالات کو پہلی بار ایک لڑی میں پرونا، زمانے کے تعین کی دشواریاں، خصوصیات کا تجزیہ کر کے ادوار کی تقسیم سماجی اور معاشرتی قوتوں کا اثر ہئیت اور ساخت کا ارتقا ان موضوعات میں سے کسی پر تو اب تک لکھا نہیں گیا۔ اس لیے جائزے کی داغ بیل ڈال کر اس پر ایک عمارت تعمیر کرنے کی دشواریوں اور صبر آزمائیوں کو وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنھیں اس کا کچھ بھی تجربہ ہے۔ اس تشکیل و ترتیب کے علاوہ سکندؔر، حیدریؔ، گداؔ، احسانؔ، افسردہؔ کے مرثیوں پر اب تک کسی نے تنقیدی نظر ڈالنے کی زحمت نہیں کی۔ دلگیر، خلیقؔ اور فصیحؔ پر مختصر اندراجات چند جگہوں پر ملتے ہیں۔ ان کے کمیاب اور غیر مطبوعہ کلام حاصل کر کے ان پر ناقدانہ نظر ڈالی گئی ہے۔ ضمیؔر، انیسؔ، دبیرؔ، عشقؔ اور تعشقؔ پر اگرچہ پہلے بھی لکھا گیا ہے لیکن ان کے سلسلے میں معلومات کی تحقیق، واقعات کا استقرار اور اردو مرثیہ کے فن میں ان کے حصہ پر جن زاویوں سے اس مقالے میں نظر ڈالی گئی ہے اس سے اردو کے طالب علموں اور مورّخوں کو نئے راستے ملنے کی امید ہے۔ میری توقع ہے کہ اس کوشش سے اردو کا مطالعہ کرنے والوں کا مطمح نظر وسیع ہوگا، ان کی بہت سی غلط فہمیاں دور ہوں گی اور مرثیہ کی تحقیق و تنقید کا ایسا راستہ

کھلے گا جو اس کے تمام تاریک گوشوں کو منور اور کمیاب فن پاروں کو روشنی میں لے آئے گا۔

اس مقالے کا موضوع لکھنؤ میں اردو مرثیہ (انیسؔ تک) ہے۔ اسے مناسب طور پر سمجھنے کے لیے ضروری معلوم ہوا کہ اس سے پہلے کی مرثیہ گوئی اور ان اثرات کا جائزہ لیا جائے جنھوں نے اس صنف کو فروغ دیا۔ چنانچہ دکن اور دہلی کی عزاداری اور مرثیہ گوئی پر بھی نظر ڈالی گئی ہے۔ ہمارے علم میں اب تک دہلی کی مرثیہ گوئی کا کہیں جائزہ نہیں لیا گیا ہے۔ دکن کے مرثیوں پر جا بجا لکھا گیا ہے لیکن اس مقالے میں جس تفصیل سے ان علاقوں میں ایرانی اثرات اور وہاں کی عزاداری کا بیان کیا گیا ہے اور جن تاریک گوشوں پر سے نقاب ہٹانے کی سعی کی گئی ہے وہ اپنے طرز کی پہلی کوشش ہے۔ اس تلاش و جستجو کی داد وہی دے سکتے ہیں جنھیں خود قدیم ادب کے مطالعے اور اس کے تجزیہ و تحقیق کا تجربہ ہے۔ دکن کے ہر دور کے مرثیہ گویوں میں سے صرف ایک کو نمائندہ کی حیثیت سے لیا گیا ہے تاکہ پڑھنے والے کے لیے پس منظر کا کام دے سکے۔ اس سلسلے میں بھی درگاہ قلی، محبؔ، مسکینؔ اور فضلی کے مراثی کا تنقیدی جائزہ پہلی بار اس مقالے ہی میں نظر آئے گا۔

اس مقالے کی تیاری میں مواد کی فراہمی بہت بڑا مسئلہ تھی۔ اس کے بعد بکھرے ہوئے مواد کی تشکیل اور مرثیہ گویوں کے زمانے کا تعین دوسرا اہم مسئلہ تھا جن کے علاوہ تحقیق، تدوین، متن کے پڑھنے اور مرثیہ کے ارتقائی منازل کے طے کرنے میں کتنے ہی مرحلوں سے دوچار ہونا پڑا۔ ان سب میں بہت سے بزرگوں، دوستوں شاگردوں اور عزیزوں نے مدد کی ہے۔ ان کی شفقت، محبت، عقیدت اور ہمدردی شامل حال نہ ہوتی تو اس مقالے کی ترتیب و تکمیل ممکن نہیں تھی۔ ان کے نام الگ لکھتا ہوں۔

یہ مقالہ "لکھنؤ میں اردو مرثیہ (انیسؔ تک)" کے عنوان سے الہ آباد یونیورسٹی کی ڈی۔ لٹ کی ڈگری کے لیے ستمبر 1967ء میں پیش کیا گیا تھا۔ چونکہ اس میں اردو مرثیہ کے آغاز سے دورِ انیس تک اس صنف کے فنی ارتقا کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس لیے ناشرین کی رائے سے اس کتاب کا نام "اردو مرثیے کا ارتقا" (ابتدا سے انیسؔ تک) رکھا گیا ہے۔ اس کتاب کی اشاعت کے سلسلے میں عزیزی سید اظہر مسعود رضوی ایم۔ اے کا ممنون ہوں جن کے انہماک نے اسے کتابت و طباعت کی منزلوں سے گزار کر اسے آپ کے ہاتھوں میں پہنچا دیا ورنہ معلوم نہیں اس کی نوبت کب آتی۔

مسیح الزماں

شعبۂ اردو، الہ آباد یونیورسٹی

18 / جون 1968ء

اعتراف

اس مقالے کی تیاری میں بہت سے بزرگوں، دوستوں، شاگردوں اور عزیزوں کی کرم فرمائی، دستگیری اور رہنمائی میرے کام آئی ہے۔ ان کی علم دوستی اور انسان دوستی، عنایت و مہربانی، شفقت و محبت میرے دل پر نقش ہے۔ الگ الگ ان کے کرم و نوازش، التفات اور ہمدردی کا ذکر یہاں ممکن نہیں۔ ان کے نام لکھ کر ان کے احسانات کا بار بھی ہلکا کرنا مقصود نہیں۔ مگر اپنی تسکین قلب کے لیے اس مقالے کے ساتھ ان کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں۔ سپاس و تشکر، احسان و امتنان سب الفاظ ان کے خلوص و عنایت کے مقابلے میں کم وزن معلوم ہوتے ہیں اس لیے خاموشی بہتر ہے:

1۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی۔ لکھنؤ

2۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین۔ الہ آباد

3۔ پروفیسر سید احتشام حسین۔ الہ آباد

4۔ قاضی عبدالودود۔ پٹنہ

5۔ مرزا جعفر علی خاں اثر لکھنوی مرحوم

6۔ پروفیسر عبدالقادر سروری۔ حیدر آباد (مقیم حال سری نگر)

7۔ نواب سید محمد صادق صاحب۔ شمس آباد

8۔ سید نظام الدین صاحب۔ حیدر آباد (آندھرا پردیش)

9۔ مولوی نصیر الدین ہاشمی مرحوم۔ حیدر آباد (آندھرا پردیش)

10۔ ڈاکٹر رشید موسوی۔ حیدر آباد (آندھرا پردیش)

11۔ حیدر علی صفاؔ صاحب۔ حیدر آباد

12۔ وقار خلیل صاحب

13۔ آفتاب احمد صاحب صدیقی (مقیم حال آگرہ)

14۔ محمد حفیظ اللہ خاں صاحب۔ رام پور

15۔ ڈاکٹر نیّر مسعود۔ لکھنؤ

16۔ سید سبطِ محمد صاحب منظرؔ۔ جالس

17۔ خیرات حسن صاحب۔ اتراول، ضلع الہ آباد

18۔ ڈاکٹر جعفر رضا۔ الہ آباد

19۔ ڈاکٹر حمید عثمانی۔ الہ آباد

20۔ عطیہ نشاط صاحبہ۔ الہ آباد

21۔ جون الحسین صاحب۔ سونرہا ضلع الہ آباد

22۔ بیگم ارجمند بانو

23۔ شبنم مسیح الزماں

24۔ شاہد مسیح الزماں

پہلا باب

ابتدائیہ

دکن میں عزاداری

اور

مرثیہ گوئی

دکن میں ایرانی اثرات

دکن میں مسلمانوں کی خود مختار سلطنت کی تاریخ علاء الدین حسن گنگو بہمنی کی بادشاہت (747ھ / 1347ء) سے شروع ہوتی ہے۔ دہلی کی تغلق شاہی سے انحراف کر کے ایک خود مختار ریاست کو قائم رکھنا ہی بڑی پامردی اور تنظیم کا کام ہے نہ کہ گیارہ سال کے دور حکومت میں اپنی سلطنت کو کئی گنا بڑھا کر جنوب میں دریائے تنگ بھدرا اور مغرب میں ساحل گوا تک پھیلا دینا۔ یہ ایک ایسا بڑا کارنامہ ہے جس کی مثال تاریخ میں کم ملے گی۔ خوش قسمتی سے علاء الدین بہمنی کو اپنے بعد ایسا جانشین بھی ملا جس نے اپنی فطری لیاقت و صلاحیت سے استحکام سلطنت کے ایسے راستے اختیار کیے جنہوں نے بہمنی سلطنت کی جڑیں دکن میں مضبوط کر دیں۔ شہری اور فوجی تنظیم، عہدے داروں کے فرائض و اختیارات، دربار کے اصول و ضوابط محمد شاہ نے ایسی ہوش مندی سے مرتب کیے کہ ان پر عمل در آمد سے چند ہی سال میں بہمنی سلطنت کو ایک باوقار سلطنت کا درجہ مل گیا۔

دربار کی شان و شوکت، قلعوں کی مضبوطی، فوجوں کی کثرت، اندرونی امن و امان دیکھ کر لوگ خود بخود دکن کی طرف کھنچنے لگے اور ہر طرح کے اہلِ کمال ملک دکن میں قدر ہنر کا شہرہ سن کر اس طرف متوجہ ہوئے۔ یہ وہ دور تھا کہ ہندستان کے ہمسایہ ملکوں کے مہم جو اس ملک کو سونے کی کان سمجھ کر قافلہ در قافلہ آتے رہتے تھے اور لاہور، دہلی، مالوہ، گجرات، دکن جہاں بھی رسائی ہو جاتی کسی نہ کسی منصب پر فائز ہو جاتے تھے۔ ان آنے والوں میں غزنی، کابل، ترکستان، عراق، ایران، عرب سب ہی ملکوں کے باشندے ہوتے تھے لیکن امور ملکی میں دخیل ہونے والوں میں ایرانیوں کی اکثریت تھی۔ اس کی بڑی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ :-

"یہ (اہل ایران) حساب کتاب میں بڑے ہوشیار، کفایت شعاری میں بڑے کامل انتظام ملک داری سے خوب واقف، سپاہ گری میں بھی چالاک، دغا و فریب بھی ہندوؤں کی مانند اچھی طرح جانتے ہیں۔ اسی سبب سے جتنی ایشیائی حکومتیں تھیں ان سب میں ایرانی ضرور نوکر ہوتے تھے اور اس کثرت سے ہوتے تھے کہ سرکاری تحریرات انہیں کی زبان میں ہونے لگی تھیں اور یہی وجہ تھی کہ تمام ایشیا میں شاہی مراسلت فارسی زبان میں ہوتی تھی حالانکہ ہندستان کو کسی ایرانی نے فتح نہیں کیا تھا تب بھی ہندستان کے مسلمانوں کی زبان فارسی تھی اور یہی وجہ تھی کہ سلاطین بہمنیہ کے یہاں بھی ایرانی بہ کثرت تھے اور گوان میں بہت سے شیعہ تھے مگر تقیہ رکھتے تھے۔" 1

دکن میں اہلِ ایران کے زیادہ جمع ہونے کی وجہ یہ بھی تھی کہ بہمنی عمل داری میں شروع ہی سے دابل اور گوداکا علاقہ بھی تھا جہاں سے جہاز کے ذریعہ ایران سے تجارت اور مسافروں کی آمد و رفت کا برابر سلسلہ رہتا تھا اور ایران سے ہندستان آنے کا یہ راستہ درۂ خیبر کے دشوار گزار راستے کے مقابلے میں آسان تر تھا۔ بہر صورت فوجی مہمات میں حصہ لینے اور سرکاری دفاتر میں کام کرنے، علمی مجلسوں میں مباحثہ کرنے اور ادبی محفلوں میں داد سخن دینے کے لیے ایرانی اچھی خاصی تعداد میں دکن میں پہنچ گئے تھے۔ اس عہد کے معاشرتی حالات کہیں تفصیل سے نہیں ملتے لیکن جابجا ایسے اشارات ملتے ہیں جن سے مترشح ہوتا ہے کہ ان کے اثرات دکن کی تہذیبی زندگی پر پڑ رہے تھے۔ محمد شاہ ابن علاءالدین حسن بہمنی کے امور خیر کے ضمن میں یہ ملتا ہے جس سے ایرانیوں کا اثر واضح ہوتا ہے:۔

"کربلائے معلیٰ کو آدمی بھیجے اور وہاں بھی خیرات کرائی۔" 2

رائے وجیانگر کی طرف سے جب تخت فیروزہ نذر کیا گیا تو اس پر سب سے پہلے بادشاہ نے 21/مارچ

---

1 تاریخ دکن حصہ اول، مرتبہ سید علی بلگرامی ص 162

2 تاریخ دکن حصہ اول، مرتبہ سید علی بلگرامی ص105

1363 کو اس وقت قدم رکھا جب آفتاب برج حوت سے نکل کر برج حمل میں داخل ہو رہا تھا۔ 1 تخت نشینی کے لیے یہ دن اور ساعت منتخب کرنا ہی ایرانیوں کے اثر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

محمد شاہ اوّل (75-1358) کے بعد دوسرا قابلِ ذکر بہمنی فرماں روا سلطان محمد شاہ ثانی ہے (97-1378)۔ یہ بڑا علم دوست اور امن پسند تھا۔ 2 فرشتے نے لکھا ہے کہ اس کے عہد میں سلطنت سیاسی اعتبار سے بہت خوش حال اور پر سکون رہی اور رعایا کو ذہنی اور اخلاقی ترقی کے مواقع مل گئے۔ ایرانیوں کے دخیل ہونے کے سلسلے میں شیروانی لکھتے ہیں:۔

"محمد شاہ کے عہد ہی میں ایرانیوں اور عراقیوں کے دخیل ہونے کا ثبوت فوجی افسروں اور شہری امیروں کے ناموں سے ملتا ہے جن میں کثیر تعداد ایسی ہے جن کے آخر میں سیستانی، تبریزی، مازندرانی، کرمانی وغیرہ شامل ہے۔" 3

محمد شاہ ثانی کے دربار میں ایرانی شعراء اور علماء کا بڑا مجمع تھا جن میں سب سے نمایاں فضل اللہ انجو تھا۔

"میر فضل اللہ دنیائے اسلام کے مشہور علامہ سعد الدین تفتازانی کے شاگرد تھے اور اسی عہد میں شیراز سے دکن آئے تھے۔ ان کے علم و فضل کی بادشاہ نے بہت قدر کی اور ان کو بہت جلد صدر جہاں بنادیا جو مذہبی وزارت تھی۔ فضل اللہ کی رہبری میں کئی اور علماء دکن میں جمع ہوئے اور ان کو ہزاروں روپے دیے گئے۔" 4

میر فضل اللہ انجو کا اتنا رسوخ و اختیار پیدا کر لینا اس بات کا ثبوت ہے کہ محمود شاہ کے عہد ہی میں

---

1 ابوالقاسم فرشتہ، جلد سوم ص 47 (اردو ترجمہ طالب)

2 فرشتے نے اس بادشاہ کا نام محمود شاہ لکھا ہے۔ عبد المجید صدیقی صدر شعبہ، تاریخ عثمانیہ یونیورسٹی کا خیال ہے کہ فرشتہ نے اس بادشاہ کا نام لکھنے میں غلطی کی ہے۔ یہ بادشاہ جو 1378 میں تخت نشین ہوا محمود خاں کا لڑکا تھا۔ اور وہ محمد شاہ ثانی کے لقب سے تخت نشین ہوا تھا۔ سید علی بلگرامی، نظام الدین احمد (طبقات اکبری) اور طباطبائی (برہان معاصر) اس سے متفق ہیں۔

3 ہارون خاں شیروانی، دا بہمنیز آف دکن ص 114

4 تاریخ دکن در عہد وسطیٰ ص92

ایرانیوں کا دکن پر بہت زیادہ اثر ہو گیا تھا اور ملکی معاملات کے ساتھ ساتھ تہذیب و معاشرت پر ان کے طور طریق اور ان کے خیالات و عقائد کی چھاپ نمایاں ہو گئی تھی۔

فیروز شاہ (1422-1397) کا دور حکومت تاریخ دکن کا درخشاں زمانہ کہلاتا ہے۔ یہ بادشاہ میر فضل اللہ انجو کا شاگرد تھا اور علمی و عملی قابلیت میں ممتاز تھا۔ پروفیسر عبدالمجید صدیقی لکھتے ہیں:۔

"ہندستان کی تاریخ میں صرف دو ہی بادشاہ ایسے گزرے ہیں جو تخت و تاج کے ساتھ عالم متجر کہے جا سکتے ہیں۔ ایک سلطان محمد تغلق اور دوسرے فیروز شاہ بہمنی لیکن بقول فرشتہ فیروز شاہ کی علمیت محمد شاہ تغلق سے کہیں زیادہ تھی...... ہر سال وہ ایران و عرب کے ساحلوں پر اپنے جہاز روانہ کرتا تھا۔ جو عالم مل جاتے تھے وہ پوری خاطر داری کے ساتھ دکن لائے جاتے تھے...... سلطنت کے کاروبار سے فارغ ہو کر خود بادشاہ بھی علماء کی محفلوں میں آتے اور دل کھول کر بحث کرتے تھے...... ان علمی محفلوں کے علاوہ فیروز شاہ طلبا کو درس بھی دیا کرتے تھے۔ علم معانی، بیان، ریاضی اور ادب میں بلند پایہ طلبا درس لیتے تھے۔ ریاضی میں زاہدی و شرح تذکرہ، علم کلام میں شرح مقاصد، ہندسے میں تحریر اقلیدس، معانی میں مطول پر درس ہوتے تھے۔" [1]

فیروز شاہ کے حصول تخت کی مہم میں اس کا استاد میر فضل اللہ اس کا دست راست تھا۔[2] اس لیے جب وہ تخت نشین ہوا۔ تو میر فضل اللہ کو وکیل سلطنت مقرر کیا چونکہ اسے تحقیقات مذاہب کا بڑا شوق تھا۔[3] میر فضل اللہ انجو اور بہت سے ایرانی علماء اس کے گرد تھے اس لیے اس نے بعض عقائد اثنا عشری اختیار کر لیے تھے۔ ہارون خاں شیروانی لکھتے ہیں:۔

---

1. بہمنی سلطنت ص 97
2. تاریخ دکن ص 128
3. تاریخ دکن ص 128

"اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ایران اور عراق سے شیعہ عقائد دکن میں داخل ہو رہے تھے۔ سلطان اگرچہ سنی تھا لیکن قیاس غالب ہے کہ فضل اللہ انجو فرقۂ اثنا عشری سے تعلق رکھتا تھا۔ اس نے بادشاہ کو بتایا کہ شیعہ عقائد کے مطابق متعہ جائز ہے اور اپنے ضمیر کی تشفی کے لیے وہ اہل سنت کے عقائد کے ساتھ ساتھ اہل تشیع کے عقائد بھی قبول کرلے تو مناسب ہے۔ سلطان اس مشورے سے بہت خوش ہوا اور اس پر عامل ہو کر اس نے بہت سے متعہ کیے۔[1]

فیروز شاہ کے اس رجحان کو پروفیسر شیروانی نے صرف متعہ کی حد تک محدود کر کے ایک ایسے عالم و فاضل فرماں روا کے ساتھ انصاف نہیں کیا جسے خود بھی مطالعہ و مباحثے کا شوق تھا اور جو عالموں کی صحبت میں کافی وقت گزارتا تھا۔ پروفیسر شیروانی کے ایک دوسرے بیان سے ہمارے اس خیال کی تائید ہوتی ہے کہ میر فضل اللہ انجو کی تعلیمات کا اثر اس پر اس سے کہیں گہرا تھا۔

"غیر ملکی اثرات مختلف سمتوں میں (فیروز شاہ کے یہاں) نمایاں ہیں کربلا، نجف اور مدینہ کے سیدوں کی طرف بادشاہ کا جھکاؤ بہت واضح تھا۔ یہاں تک کہ بہمن شاہ کا پرانا چاندی کا تخت جسے تلنگانہ سے تخت فیروز شاہ کے ملنے کے پہلے تک شاہی نشست کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ اس نے گلوا ڈالا اور اسے مستحق سیدوں میں تقسیم کرنے کے لیے سمندر پار بھجوادیا۔"[2]

ایرانیوں کی طرف بادشاہ کے رجحان طبیعت کی مزید وضاحت مولف تاریخ دکن کے اس بیان سے بھی ملتی ہے:۔

"اسی سبب سے سنیوں سے زیادہ سیدوں کی خاطر اسے منظور تھی۔ وہ پہلا بادشاہ ہے جس نے اپنی بیٹیاں سیدوں کو دیں اور ان کی بیٹیاں اپنے بیٹوں کے لیے لیں۔

---

1. شیروانی ص 146
2. ہارون خاں شیروانی دا بہمنیز آف دکن ص 49-148

میر فضل اللہ انجو کی دختر کا نکاح اپنے بیٹے شہزادہ حسن خاں سے کیا اور اپنی بیٹی جو
سلطان محمود شاہ کی دختر کے بطن سے تھی صدر جہاں کے بیٹے میر شمس الدین انجو
کو دی اور اسے دولت آباد کا طرفدار بنایا۔"[1]

فیروز شاہ کے بعد احمد شاہ اول (34-1423) تخت نشین ہوا۔ اس کے زمانے میں ایرانی اثرات کے نقوش بہت گہرے نظر آتے ہیں۔ تخت نشینی کے بعد ہی اس نے ایران کے بادشاہوں کے طرز پر 21 مارچ کو جشن نوروز بھی منانا شروع کر دیا۔[2] اہل بیت رسول سے عقیدت اور امام حسین علیہ السلام اور حضرت علی سے احمد شاہ کی محبت اس کے حالات میں بادشاہ ہونے سے قبل بھی ایک جگہ ملتی ہے۔

"احمد خاں جب بیدر سے جان کے اندیشے سے بھاگا ہے تو ساتھ میں خلف حسن بصری بھی تھا......۔ شہر سے نکل کر ایک قصبے میں قیام کیا جس کا نام خاناں پور تھا اور نیت کی کہ اگر بادشاہ ہو جاؤں گا تو اس گاؤں کا نام رسول آباد رکھوں گا اور سادات مدینہ منورہ اور کربلائے معلیٰ و نجف اشرف کے نام سے وقف کر دوں گا۔"[3]

بادشاہ ہونے کے بعد غالباً اس نے اپنی عقیدت کا اور بھی گہرا ثبوت دیا ہوگا اور ان امور خیر کی جانب توجہ کی ہوگی جو امام حسین سے عقیدت رکھنے والے کرتے ہیں۔ حالات سے جابجا مترشح ہوتا ہے کہ وہ ایرانیوں کا بہت خیال رکھتا تھا۔ اور سیدں کی خدمت کرتا رہتا تھا۔ تاریخ فرشتہ میں ایک واقعہ اور ہے:

"بادشاہ نے احمد آباد بیدر سے ایک منزل پر ناصر الدین کربلائی کو......پانچ ہزار تنگے نقرئی خاص ان کے مصارف کے لیے اور بیس ہزار تنگے دوسرے کربلائی سادات کے لیے عنایت کیے۔ سید ناصر الدین کا گزر اس دن ایک ایسے مقام پر ہوا

1۔ تاریخ دکن ص 129

2۔ 1443 مارچ کا مہینہ تھا کہ احمد شاہ نے ایک جھیل کے کنارے عید نوروز منایا تھا، بہمنی سلطنت از عبدالمجید صدیقی۔ ص 109

3۔ تاریخ دکن ص 143

جہاں شیر ملک بیٹھا ہوا تھا۔ سید نے چاہا کہ اسی طرح وہ سوار اس کے سامنے سے گزر جائیں۔ شیر ملک خاں کو ناصر الدین کی یہ ادا پسند نہ آئی اور اس نے حکم دیا کہ سید کو گھوڑے سے اتار لیا جائے۔ سید ناصر الدین کو غصہ آیا اور انہوں نے بادشاہ سے شیر ملک کی بے ادبی کی شکایت کی۔ بادشاہ نے ناصر الدین سے کہا کہ اس معاملے کو خدا اور اس کے رسول کے حوالے کر دو...... شیر ملک بادشاہ کے حضور میں حاضر ہوا۔ بادشاہ کو اس کی بے ادبی جو اس نے سید کربلائی سے کی تھی یاد آئی اور اس نے شیر ملک کو قصاب نام ایک ہاتھی کے پاؤں کے نیچے پامال کرایا۔" [1]

مندرجہ بالا واقعات ہی کی طرف اشارہ کر کے پروفیسر شیروانی احمد شاہ بہمنی کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

"ایسے دو واقعات ہیں جن سے اس احترام کا پتہ چلتا ہے جو احمد شاہ کے دل میں اہلِ عراق سے تھا اور جن سے شیعی عقائد کی طرف سے بھی اس کے رجحان کا اندازہ ہوتا ہے۔" [2]

احمد شاہ کے انہیں طریقوں کا اندازہ کر کے مؤلفین تاریخ دکن نے اس کے بارے میں یہ رائے دی ہے:۔

"دکن میں ایرانی محمد شاہ اول کے عہد میں آ گئے تھے اور ان کی عزت گو در حقیقت فوجی اور علمی قابلیت کے سبب تھی مگر یہ نام نہاد سادات زیادہ مشہور تھے کیونکہ انہیں دو کمالوں کے باعث سلطنت ان کی قدرداں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ احمد شاہ بہمنی سیدوں کا معتقد ہوا اور وہ کہنے کو سُنی رہا مگر شیعوں کے سے برتاؤ برتنے لگا۔" [3]

---

[1] تاریخ فرشتہ جلد سوم ص 138 (اردو ترجمہ طالب)

[2] شیروانی ص 183

[3] تاریخ دکن ص 358

احمد شاہ بہمنی کے عہد میں ایرانیوں کی تعداد ہزاروں سے بڑھ کر لاکھوں تک پہنچ گئی تھی۔ صرف رسالے نہیں پوری پوری فوجیں ان غیر ملکیوں پر مشتمل ہوتی تھیں اور جیسا کہ ہم آگے بیان کریں گے رفتہ رفتہ سیاسی حالات نے ایسا موڑ لیا کہ غیر ملکیوں کے الگ الگ محاذ بن گئے جو سیاسی اقتدار کے لیے تیغ بکف اور جانیں ہتھیلیوں پر لیے رہتے تھے۔ ایسی معرکہ آرائیاں اسی وقت ہو سکتی تھیں جب ہر طبقے میں ایرانی کثرت سے ہوں۔

میدان کارزار اور امور مملکت سے الگ فنونِ لطیفہ کی مختلف شاخوں میں بھی ایرانی اثرات نظر آتے ہیں۔ فیروز شاہ بہمنی کا جو مقبرہ احمد شاہ نے بنوایا اس کے بارے میں یہ بیان قابلِ غور ہے:۔

"گلبرگہ میں فیروز کے مقبرے کو جس چیز نے اسے سب سے دقیع عمارت بنایا ہے وہ اس میں ہندوی، دہلوی اور ایرانی طرز کا کامیاب امتزاج ہے۔" [1]

احمد شاہ اول نے جب اپنا پایۂ تخت بیدر میں منتقل کیا تو یہاں کی عماتوں میں ایرانی طرز کے نمونے نظر آنے لگے جن سے ان کے تہذیبی اثرات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ بیدر کے طرز تعمیر پر تبصرہ کرتے ہوئے شیروانی لکھتے ہیں:۔

"بیدر کے دور نے فن تعمیر میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ اس دور کی عمارتوں میں تغلق اثرات بالکل مفقود ہیں اور ان کی جگہ ایرانی اثرات نمایاں ہیں جو ان ایرانیوں کا اثر ہے جو خیل در خیل دکن آتے جا رہے تھے اور زندگی کے تمام شعبوں فنون لطیفہ، فن تعمیر سیاست اور مذہب پر گہری چھاپ ڈال رہے تھے۔" [2]

احمد شاہ بہمنی کے مقبرے کی عمارت کا جو بیان ہے اس سے ان اثرات کا بہتر اندازہ ہوتا ہے:۔

"باہر سے دیکھنے میں اس عمارت میں اور فیروز بہمنی کے مقبرے میں جو فرق ہے وہ مذکور ہو چکا۔ اندر سے یہ عمارت گلبرگہ کی عمارت سے کہیں زیادہ الگ طرز کی

---

1. رپورٹ حیدر آباد آرکے آلوجیکل ڈیپارٹمنٹ ص 4
2. شیروانی ۔ ص 182

ہے۔ اس میں صوفی یا شیعہ اثرات اپنے کمال پر موجود ہیں۔ اس عمارت کی اندرونی سجاوٹ مشہور خطاط مغیث شیرازی کی نگرانی میں ہوئی جو غالباً خود بھی شیعہ تھا۔ اس میں رسول اسلام اور چوتھے خلیفہ علی کا نام سیکڑوں طرح کے خطوط اور طغروں میں لکھا ہے اور جابجا شیعوں کے طرز کا درود بھی لکھا ہوا ہے۔ مقبرے کا یہ اندرونی حصہ خطاطی کے اعتبار سے ازمنۂ وسطیٰ کی خطاطی کا شاہکار قرار دیا جاسکتا ہے۔"[1]

احمد شاہ اول کے بعد جب اس کا لڑکا احمد شاہ ثانی تخت حکومت پر بیٹھا (1436-1458) تو ایرانیوں کا اثر واقتدار اور بڑھ گیا جس کا سبب پروفیسر شیروانی یوں بیان کرتے ہیں:۔

"اس عہد میں آفاقیوں کے عروج کی ایک وجہ یہ تھی کہ شاہی محل میں ان کی قرابتیں ہو گئی تھیں۔ بادشاہ کی تین بہنیں علی الترتیب سید جلال بخاری کے پوتے جلال خاں، شاہ نوراللہ اور شاہ حبیب اللہ سے منسوب تھیں آخرالذکر دونوں خلیل اللہ کرمانی کے لڑکے تھے۔ بادشاہ کی ایک لڑکی کی شادی شاہ محب اللہ سے ہو چکی تھی اور اب اس نے اپنی دوسری لڑکی کی شادی ایک اور آفاقی شاہ قلی سلطان سے کی۔"[2]

بادشاہ کے سمدھی شاہ خلیل اللہ کرمانی کا جب 868ھ / 1460ء میں انتقال ہوا تو ان کا مقبرہ بنوایا گیا۔ اس کی تفصیل حیدرآباد کے محکمۂ آثار قدیمہ کی رپورٹ کے حوالہ سے شیروانی نے اس طرح دی ہے:۔

"اس مقبرے کی سب سے امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس پر کوئی گنبد نہیں اس میں مغیث شیرازی کی لکھی ہوئی خط ثلث میں بہت خوبصورت تحریریں ہیں

1ے شیروانی۔ ص 191 و رپورٹ حیدرآباد آرکے آلوجیکل ڈیپارٹمنٹ ص 4

2ے ہارون خاں شیروانی دابہمنیز آف دکن ص 224

ایرانی اثرات ہلکے سے نکلے ہوئے بارجوں ہی سے ظاہر نہیں ہوتے جن کا حسن تناسب اور سنگ موسیٰ میں ترشی ہوئی بیلیں، پھول پتیاں اور رسی کی سی وضع بہت ہی دل فریب ہیں بلکہ چوتھے خلیفہ کے منقش نام سے بھی آشکار ہیں جو خدا اور اس کے رسول کے نام کے ساتھ ساتھ جگہ جگہ درج ہے۔ ایک جگہ بہت ہی خوبصورت پچی کاری ہے جس میں برج، اور علی کے الفاظ کا بڑا فنکارانہ طغرا بنا ہے۔"[1]

اس عہد کی ایک اور عمارت کے سلسلے میں پروفیسر یزدانی کا یہ بیان بھی قابل غور ہے:۔

"ایک اور امتیازی عمارت جو غالباً اسی عہد میں تعمیر کی گئی، تخت کرمانی کے نام سے مشہور ہے...... اس عمارت کے اندرونی حصے میں ایک بڑا ہال ہے جسے ستونوں کے ذریعہ تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ بیچ والے حصے میں لکڑی کا ایک منبر رکھا ہوا ہے جسے محرم میں بعض شیعہ رسوم کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔"[2]

اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ تخت کرمانی جس عمارت کا نام ہے وہ امام باڑہ ہے۔ اس کے ایک طرف شہ نشین ہو گی۔ اس عمارت کی تعمیر کا مقصد مجالسِ عزا کے انعقاد کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتا۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ احمد شاہ ثانی کے عہد میں بڑے پیمانے پر عزاداری ہونے لگی تھی۔ باقاعدہ مجلس عزا برپا ہوتی تھی جس میں بیان شہادت کیا جاتا تھا۔

ایرانیوں کی کثرت اور ان کے اثر و اقتدار کا لازمی نتیجہ تھا کہ سماجی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر ان کا اثر پڑے۔ اپنے مذہبی رسوم اہتمام سے منانے کے لیے خود انہیں کی تعداد کم نہیں تھی۔ پھر ایرانی علماء اور مشائخ اپنے اپنے دائرۂ اثر میں معتقدین کا دائرہ بڑھاتے جا رہے تھے۔ منتیں ماننے اور مرادیں حاصل کرنے کا

1۔ ہارون خاں شیروانی۔ دا بھمنیز آف دکن ص 226

2۔ Yazdan Bidar its history and monuments- p100(Oxford) -1948

جذبہ بڑا عام جذبہ ہے۔ لوگ اس کے سہارے بہت سی مذہبی و نیم مذہبی رسموں کے پابند ہو جاتے ہیں۔ اسی بنا پر یہ قیاس کرنا غلط نہیں کہ ایرانیوں کی رسمیں مقامی باشندوں نے بھی اختیار کر لی ہوں اور ان رسوم کو معاشرت میں اور زیادہ وسعت حاصل ہو گئی ہو۔

واقعہ کربلا کی یادگار منانے کی بہت سی شکلیں ہیں۔ ایران میں چوتھی صدی ہجری سے عزاداری کا عام رواج ہو گیا۔ وہاں سلجوقیوں کے زمانہ حکومت میں اگرچہ شیعوں کے خلاف بہت سی کارروائیاں کی گئیں لیکن امام حسین کی عزاداری پر اس وقت بھی کوئی پابندی نہیں لگائی گئی کیوں کہ واقعۂ کربلا تو سارے مسلمانوں کے لیے اہمیت و عبرت کا ذریعہ ہے اور اسی کی یادگار منانا عزاداری ہے۔ اس لیے ایران میں عزاداری کا رواج عام ہو گیا اور لوگ اسے فریضۂ مذہب سمجھ کر ادا کرنے لگے۔

بہمنی سلطنت کا قیام آٹھویں صدی ہجری کا واقعہ ہے۔ جو ایرانی یہاں پہنچتے تھے وہ اپنے ساتھ تہذیبی روایتیں اپنے رسم و رواج، اپنے معتقدات و خیالات بھی لے کر آتے تھے۔ اس لیے ناممکن تھا کہ ان کے آنے کے بعد جلد ہی یہاں عزاداری نہ شروع ہو گئی ہو۔ ہو سکتا ہے کہ جب ان کی تعداد کم ہو یا ارد گرد کی فضا اس کی متقاضی ہو تو اسے زیادہ اعلان نہ دیا جاتا ہو لیکن ایرانیوں میں واقعات کربلا سے جو لگاؤ اور امام حسین سے جو عقیدت ہوتی ہے اس کی بنا پر یہ صورت ضرور ہوتی ہو گی کہ محرم سے پہلے عشرے میں کسی ایک جگہ بیٹھ کر شہادت کا بیان کرتے ہوں۔

ان مجلسوں میں کن شعرا کا کلام پڑھا جاتا تھا، کس طرح کی تقریریں ہوتی تھیں ان کا کہیں پتہ نہیں چلتا۔ قیاس سے یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ پرانے مقاتل پڑھنے والوں کے ساتھ ساتھ لوگ اپنا زور طبیعت بھی دکھانے لگے ہوں تو عجب نہیں کیونکہ دکن آنے والوں میں علماء، فضلاء اور شعرا کی بھی بہت بڑی تعداد تھی۔ سب سے پہلا تحریری ثبوت آذری کے یہاں ملتا ہے۔ ایران کا یہ مشہور شاعر احمد شاہ بہمنی کے دربار میں معزز و ممتاز تھا اور اسے بادشاہ نے نظم میں سلطنت بہمنی کی تاریخ تیار کرنے پر مامور کیا تھا۔ آذری کی یہ تاریخ بہمن نامہ کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ آذری کی مرثیہ گوئی کا ذکر ہفت اقلیم، خزانہ عامرہ اور دوسرے تذکروں میں ملتا ہے۔[1] یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اگر اور پہلے سے نہیں تو احمد شاہ بہمنی کے عہد سے ضرور

---

[1] سید مسعود حسن رضوی ادیب۔ ایران میں مرثیہ گوئی ص 162 (پیام اسلام)

دکن میں عزاداری اور مرثیہ گوئی کا رواج ہوا۔ محبوب الزمن تذکرۂ شعرائے دکن میں ہفت اقلیم کے حوالے سے شیخ آذری کے حال میں درج ہوا۔

"ہفت اقلیم کے مولف نے لکھا ہے کہ ایک بزرگ سے منقول ہے فرمایا کہ میں نے حضرت رسول اللہ صلعم کو ایک رات خواب میں دیکھا۔ میں نے پوچھا کہاں جاتے ہیں۔ یکایک حضرت صلعم میری طرف متوجہ ہوئے۔ فرمایا کہ آذری کی زیارت کے لیے اس بیت کے صلے میں جاتا ہوں کہ اس نے میرے فرزند کے مرثیے میں لکھی ہے۔ وہ بیت یہ ہے:۔

سوراخ می شود دل ماچوں گل حسین

ہر جاکہ ذکر واقعۂ کربلا بود" [1]

آذری کی اس بیت میں بھی کسی ایک جگہ جمع ہو کر واقعۂ کربلا کے ذکر کرنے کا اشارہ ملتا ہے۔

احمد شاہ بہمنی کے بیٹے علاء الدین بہمنی کے عہد حکومت میں مرزا شاہ رخ بادشاہ ہرات کا سفیر عبدالرزاق 846 ہجری کے آخر میں دکن آیا۔ جب کچھ مہینوں کے بعد واپس جانے لگا تو بہمنی دربار اور راجہ وجیانگر کے سفیر بھی بادشاہوں کے تحائف لے کر اس کے ہمرکاب کیے گئے۔ موسم کی خرابی کی وجہ سے ان کا جہاز سمندر میں پھنسا رہا یہاں تک کہ 848 شروع ہو گیا۔ اس سفیر کے بیان کا یہ حصہ قابل غور ہے:۔

"عبدالرزاق لکھتا ہے کہ ہم نے محرم کا چاند دریا میں دیکھا۔ ہماری کشتی چند روز دریا میں لنگر انداز رہی۔ وہیں رسم عزا و مرثیہ خوانی سید الشہدا امام حسین علیہ السلام ادا ہوئی۔ پھر ہم مسقط پہنچے۔" [2]

اس بیان سے بھی ظاہر ہے کہ اس وقت دکن میں عزاداری کا رواج ہو چکا تھا اور محرم کا چاند دیکھنے کے

---

1 محبوب الزمن " " "

1 محبوب الوطن ص 319

بعد مرثیہ خوانی کرنا زندگی کا معمول تھا۔اس سے یہ بھی صاف ہے کہ محرم کا چاند دیکھنے کے بعد یہ تنہا عبدالرزاق کا شغل نہیں تھا بلکہ اس میں اس کے کچھ ساتھیوں نے بھی شرکت کی تھی جو دکن کے فرماں روا نے خیر سگالی کے لیے اس کے ساتھ کر دیے تھے۔

علاء الدین بہمنی کے آخر زمانے کے حال سے ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ امام حسین کی ۔بے گناہی اور حق پرستی اور یزید کی گم راہی اور اس کا ظلم معاشرت کا ایسا جز بن چکا تھا کہ یزید اور حسین، بدی اور نیکی، شر و خیر کی علامتیں بن گئے تھے۔ایک تاریخی واقعہ کا اس منزل کو پہنچ جانا اس کا ثبوت ہے کہ اس کی جڑیں عوامی شعور میں بہت گہری ہو چکی ہیں۔ حسب ذیل واقعہ سے اس خیال کی تائید ہوتی ہے۔

"862ھ میں ایک روز مسجد جمعہ میں جاکر خود (علاء الدین) خطبہ پڑھ رہا تھا جب اس نے اپنے نام کے ساتھ لفظ عادل کا استعمال کیا تو ایک عرب جس کے گھوڑے سرکار میں کسی نے خریدے تھے اور قیمت دینے میں تساہل کرتا تھا اس وقت اٹھ کر کہنے لگا کہ یہ غلط ہے تو تو سیدوں کو قتل کرتا ہے اور تیرے وقت میں فلاں فلاں شخص میرے گھوڑوں کی قیمت نہیں دیتے اور پھر اپنے آپ کو عادل کہتا ہے۔بادشاہ یہ سن کر رو پڑا اور فوراً اس کی قیمت دلوادی اور کہا کہ مجھ کو کم بختوں نے سادات کو قتل کر کے ایسا یزید کی طرح بدنام کیا ہے...... [1]

سلطان علاء الدین کے زمانے ہی میں محمود گاواں اعیان سلطنت میں شمار کیا جانے لگا تھا۔ علاء الدین کے بیٹے ہمایوں شاہ نے 862ھ میں تخت نشین ہونے کے بعد محمود گاواں کو ملک التجار کا خطاب دے کر شاہی وکیل اور بیجاپور کا طرف دار بنایا۔اعلیٰ انتظامی صلاحیت، دلیری و شجاعت، علم و فضل سے متصف ہونے کے ساتھ ساتھ محمود گاواں اہلِ علم اور اہل حاجت کا بہت بڑا سرپرست تھا۔ بلندیِ اخلاق و کردار اور حسن کارکردگی کی وجہ سے روز بروز محمود گاواں کا اقتدار بڑھتا گیا۔ ہمایوں شاہ کا بیٹا محمود شاہ جب نو سال کی عمر میں تخت نشین ہوا تو محمود گاواں ہی کے تدبّر اور حسن انتظام نے بہمنی سلطنت کے کاروبار کو منظم اور

---

[1] تاریخ دکن جلد اول ص 179 و تاریخ فرشتہ ص 160

اس کی دھاک قائم رکھی۔ حضرت مجلس کریم، سید عظیم، ہمایوں اعظم، صاحب السیف والقلم، مخدوم جہانیاں، معتمد درگاہ شاہاں، آصف جم نشاں، امیر الامرا، ملک نائب مخدوم، ملک التجار محمود گاواں المخاطب بہ خواجہ جہاں، یہ عظیم الشان اعزاز تھے جو دکن میں کسی شخصیت کو نصیب نہیں ہوئے۔"[1] تاریخ دکن میں اس کے بارے میں لکھا ہے:۔

"خواجہ محمود گاواں ایک بڑا ذی علم آدمی تھا۔ علوم عقلیہ و نقلیہ میں اس کی اچھی استعداد تھی۔ ریاضی اور طب میں بڑا دخل تھا۔ نظم و نثر دونوں اچھی لکھتا تھا۔ اس کا فارسی میں ایک دیوان ہے۔ انشا میں ایک کتاب موسوم بہ روضۃ الانشا ہے۔ مولانا جامی نے ایک قصیدہ خواجہ کے نام پر لکھا ہے...... جو مدرسہ میں بیٹھ کر پڑھا کرتا تھا۔ علماء و فضلاء اس نے بہت کثرت سے اکٹھے کیے تھے۔ ان کو وظیفہ دیتا تھا۔" (صفحہ 16-215)

خواجہ محمود گاواں ایران کا امیر زادہ تھا جو 25 سال کی عمر میں ایران سے دکن آکر بہمنی دربار سے وابستہ ہوا اور ۳۵ سال تک یہ سلسلہ رہا۔ عزاداری اس کے عقائد کا جز تھی اور اس مد میں اسے غیر معمولی انہماک رہتا تھا۔[2] عہد محمد شاہ کے متعلق لکھتے ہوئے پروفیسر عبدالمجید صدیقی لکھتے ہیں:۔

"اس عہد میں محمود گاواں کی علم دوستی کی بدولت ملک کی علمی سرگرمیاں آگے بڑھتی رہیں۔ بیشمار علماء اور طلبا کی سرپرستی کی گئی۔ محمود گاواں خراسان اور عراق کے اکثر علماء کو امداد بھی بھیجتا تھا۔"[3]

محمود گاواں کی وجہ سے ایرانیوں کا اقتدار بہت بڑھ گیا تھا۔ یوسف عادل خاں جو بعد کو بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت کا بانی ہوا۔ محمود گاواں کے متوسلین میں تھا اور اسی کے ذریعہ بہمنی دربار میں رسائی حاصل کی تھی اس کے علاوہ سلطان قلی قوام الملک، فرہاد الملک، دریاخان، تغرش خان اور کتنے ہی ایرانیوں اور ترکوں کو

---

1 عبدالمجید صدیقی، بہمنی سلطنت ص 140

2 ہارون خاں شیروانی۔ محمود گاواں دا گریٹ بہمن وزیر ص 165

3 عبدالمجید صدیقی، بہمنی سلطنت ص157

اہمیت حاصل ہو گئی تھی۔

بیدر جو اس وقت بہمنی حکومت کا دارالسلطنت تھا ایرانی تہذیب اور معاشرت کا گہوارہ تھا۔ یہاں کی عمارتوں کے سلسلے میں ہم حیدر آباد کے محکمۂ آثار قدیمہ کی رپورٹ کے دو اقتباسات اوپر پیش کر چکے ہیں جن سے ایرانی اثرات کا اندازہ ہوتا ہے۔ پروفیسر ہارون خاں شیروانی نے محمود گاواں کے ذکر کے سلسلے میں بیدر کے عوام کی تلوار بازی جسمانی ورزش اور اس طرح کے مردانہ مشاغل کی تنظیم کا ذکر کیا ہے جو کسی صورت میں اب بھی وہاں باقی ہے۔ اس کی تفصیل انہیں سے سنئے:۔

"تعلیموں کا یہ سلسلہ بیدر کا انوکھا ادارہ ہے جو یہاں کے عوام پر شیعہ عقائد کے اثرات کا ثبوت ہے۔ بیدر کا پورا شہر چار حصوں یا تعلیموں میں منقسم ہے۔ یہ خیال ہندوؤں کے چوبارہ سے مستعار ہو سکتا ہے۔ ان تعلیموں کے نام صدیق شاہ، نور خاں منیار اور پنسال ہیں۔ ہر اقلیم میں ایک اکھاڑا یا ورزش خانہ، ایک مسجد اور کم سے کم ایک مدرسہ ہوتا تھا۔ ان میں اس حلقے کے نوجوانوں کو جسمانی، روحانی اور سماجی تعلیم دی جاتی تھی۔ اگرچہ ان تعلیموں کی سرگرمیاں زیادہ تر محرم کی تقریبوں سے منسلک ہوئی ہیں جن کی تیاری میں یہ لوگ سال بھر منہمک رہتے تھے لیکن ان میں داخلے اور شریک ہونے کے لیے کسی مذہب و ملت کی قید نہیں تھی اور بغیر کسی امتیاز کے ہر فرقے اور عقیدے کے لوگ اس میں شامل ہوتے تھے۔ ان تعلیموں کا انتظام سر تا سر جمہوری تھا ان میں ہر ایک کی علامتیں الگ الگ تھیں جو حسب ذیل ہیں:۔

تعلیم	علامت
تعلیم نور خاں	شیر
تعلیم صدیق خاں	شیر یزداں
تعلیم مینار	شیر شیر زہ

یہ سب علامتیں شیر خدا کے متعلق معلوم ہوتی ہیں جو چوتھے خلیفہ علی کا لقب تھا۔"[1]

دکن کی سیاست میں اقتدار کی جنگ ایک عرصے سے گروہوں میں بٹ چکی تھی۔ ایک گروہ مقامی لوگوں کا تھا جو دکھنیوں اور حبشیوں پر مشتمل تھا اور دوسرا غریبوں یعنی پردیسیوں کا گروہ تھا جس میں ایرانی اور ترک شامل تھے۔

"ترکوں کا دستور ہے کہ ان میں متاثر ہونے کا زیادہ مادہ ہے جس صحبت میں یہ لوگ رہتے ہیں اکثر انہیں کی خو بو حاصل کر لیتے ہیں۔ ایرانیوں سے ان کو فارس میں رہنے اور فارسی جاننے کے باعث ہم وطنی اور ہم زبانی کا تعلق تھا۔ اس لیے گو ان میں کثرت سے سنی تھے مگر ایرانیوں سے زیادہ ملتے رہتے تھے۔ حبشیوں کو گو محمود گاواں نے بنایا تھا مگر سنی ہونے کے باعث وہ دکھنیوں سے زیادہ ملتے رہتے تھے۔ اس لیے گو یہ چار نسلیں بہ ظاہر الگ الگ تھیں مگر در حقیقت دو ہی فریق تھے۔ ایک طرف دکھنی اور حبشی، دوسری طرف مغل اور ترک...... (شاہان بہمنی) اکثر لائق نووارد مسلمانوں کی زیادہ قدر کیا کرتے تھے اور اسی سبب سے دکن کے قدیمی آرام طلب اور بے ہنر مسلمانوں کی قدر کم ہوتی گئی۔"[2]

محمود گاواں اور دوسرے غیر ملکیوں کے بہمنی حکومت پر چھا جانے کی یہی وجہ معلوم ہوتی ہے۔ پروفیسر عبدالمجید صدیقی کا خیال ہے کہ محمود گاواں نے میر فضل اللہ انجو کی طرح ایرانیوں کو اہم فوجی و ملکی خدمات پر صرف اس لیے مامور کیا کہ غیر ملکیوں کی جماعت کے اقتدار میں اضافہ ہو لیکن اس خیال میں وزن اس لیے نظر نہیں آتا کہ جب نشے میں محمود شاہ کے سامنے ایک جعلی خط پیش کر کے محمود گاواں کے دکنی

---

1 شیر وانی: دا بہمنیز آف دکن ص 218

2 تاریخ دکن جلد اول ص 23-224

مخالفین نے اس وفادار سلطنت کے قتل کا حکم دلوادیا اور اسے راستے سے ہٹا کر خود اس کی جگہ وکیل مطلق بن گئے تو پروفیسر صدیقی ان کے بارے میں اس طرح لکھتے ہیں:۔

"خواجہ کے قتل سے بہ ظاہر ترک فریق کمزور ہوتا معلوم ہوا کیوں کہ سیاسی اقتدار سب دکھنیوں کے ہاتھ آگیا تھا، جس کے دکھنی زمانہ سے خواہش مند تھے لیکن مشکل یہ تھی کہ اس کے ہمراہی زیادہ پڑھے لکھے لوگ نہ تھے۔ ان میں نظم و نسق اور تدبیر سیاست سمجھنے کی بہت کم صلاحیت تھی۔ یہ لوگ محمود گاواں جیسے عالم کا کیا مقابلہ کر سکتے تھے۔ لہٰذا ان کی وجہ سے ایک طرف ملک کا نظم و نسق خراب ہوا تو دوسری طرف سلطنت میں رخنے پڑنے لگے اور غیر دکھنی فریق ان کمزوریوں سے فائدہ اٹھانے لگا اور اپنی طاقت بڑھا کر الٹے بادشاہ کو بے بس کرنا شروع کر دیا۔" [1]

اس سے صاف ظاہر ہے کہ ایرانیوں کے اثر و اقتدار کی خاص وجہ ان کی غیر معمولی صلاحیتیں تھیں۔ صرف گروہ بندی کا مظاہرہ نہیں تھا۔ ایک دوسری جگہ لکھتے ہیں:۔

"محمود گاواں کے قتل سے آئندہ سیاست دکن پر بہت برا اثر پڑا اور تمام سلطنت کے پرخچے اڑ گئے۔ خواجہ محمود گاواں سلطنت پر اس طرح چھایا ہوا تھا کہ اول تو اس کے مرنے کے بعد اس سلطنت کو سنبھالنے والا کوئی نہیں رہا لائق آدمی نہ ہونے کی وجہ سے نظم و نسق منتشر ہونے لگا اور دوسرے سلطنت میں غیر دکھنی فریق اس قدر زبردست تھا کہ خواجہ کے مرنے سے وہ کمزور نہیں ہوا بلکہ یہ لوگ خواجہ کا انتقام لینے کے لیے اپنے مربی سلطنت کو نقصان پہنچانے لگے۔ یہ غیر ملکی فریق جس کا ہنما اب یوسف عادل خاں تھا سب خواجہ کی بدولت مضبوط ہوا تھا۔" [2]

---

1. عبدالمجید صدیقی۔ بہمنی سلطنت 162-63
2. عبدالمجید صدیقی بہمنی سلطنت 154

محمود گاواں کے ایسے وفادار معمار سلطنت کے اس طرح فریب سے قتل کیے جانے پر سارے انصاف پسندوں کو دکھ ہوا اور جہاں جہاں اس کی خبر پہنچی لوگوں میں غم و غصہ کی لہر دوڑ گئی۔ اس واقعہ کا اثر ایسا ہوا کہ رفتہ رفتہ بادشاہ کی طرف لوگوں کا جو جذبۂ عقیدت و جاں سپاری تھا وہ ختم ہو گیا اور چند سال کے اندر سلطنت بہمنی پانچ حصوں میں منقسم ہو گئی۔ ان پانچ ریاستوں میں تین ریاستیں بیجاپور، احمد نگر اور گول کنڈہ ایرانیوں کی تھیں۔ یوسف عادل خاں جو محمود گاواں کے بعد ایرانی گروہ کا سب سے ممتاز امیر تھا اس نے سب سے پہلے بیجاپور سے اپنی خود مختاری کا اعلان کیا۔ بعد کو دوسری ریاستیں بھی خود مختار ہو گئیں۔ انہوں نے شاہ کا لقب بھی اپنے ساتھ لگا لیا اور باقاعدہ دربار آراستہ کرنے لگے۔ اگرچہ بہمنی حکومت میں بھی ایرانی ایک عرصے سے دخیل چلے آرہے تھے لیکن اپنی خود مختار حکومت ہونے کی بات ہی دوسری ہوتی ہے۔ معاشرتی اور مذہبی رسوم میں ایران کی پیروی ہونے لگی۔ اذان میں ایران کی طرح حضرت علی کا نام شامل کیا گیا۔ ایرانی علما اور شعرا کا پہلے سے زیادہ مجمع ہو گیا۔ امام حسین کی عزاداری وسیع پیمانے پر ہونے لگی اور ایرانی بادشاہوں سے سفیروں کا تبادلہ کیا گیا جو بے شمار تحائف کے ساتھ ان درباروں میں آتے جاتے اور ایران و دکن کو ایک دوسرے سے اور بھی قریب کرنے لگے۔ ان میں سب سے پیش پیش بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت تھی کیوں کہ وہی ان سب میں زیادہ طاقت ور بھی تھی اور جغرافیائی اعتبار سے ایران سے قریب تھی۔ دوسری ریاست احمد نگر کی نظام شاہی تھی۔ یہ بھی جغرافیائی اعتبار سے ایران سے قریب تر تھی۔ یہاں کے ایرانی اثرات کا اندازہ تاریخ دکن کی اس عبارت سے ہوتا ہے۔ برہان نظام شاہ کے سلسلے میں لکھا ہے کہ اس نے:۔

> "قلعۂ احمد نگر کے آگے چار دیواری بنا کر اس کا نام لنگر دوازدہ امام رکھا۔ قصبہ جون پور دسٹو داسا پور وغیرہ چند مواضع، اس کے مصرف کے لیے وقف کر دیے وہاں صبح کے وقت ہر روز مساکین کو کھانا ملتا تھا۔ شاہ طاہر نے گرد و نواح سے شیعوں کو بلانا شروع کیا۔ عراق، خراسان، فارس، گجرات، آگرہ میں شاہی خزانے سے روپیہ لے کر بھیجا اور اکابر علمائے شیعہ کو دعوت دی۔ خواجہ معین الدین صاعدی، شاہ حسن انجو، جعفر برادر شاہ طاہر، ملا شاہ محمد نیشاپوری، ملا علی گل استر

آبادی، ملارستم جوجانی، ملا علی مازندرانی، ایوب ابوالبرکہ، ملا عزیز اللہ گیلانی، محمد امامی استر آبادی وغیرہ برہان شاہ کے پاس آ آ کر جمع ہونے لگے۔ سید حسن موئی جو مدینہ کا شیعہ باشندہ تھا اسے برہان شاہ نے اپنی بیٹی دیدی۔ کربلا اور نجف کو بہت سارو پیہ بھیجا وہاں کے زائرین کے وظائف مقرر کیے۔ غرضیکہ احمد نگر اس زمانے میں دوسرا ایران ہو گیا۔"[1]

کم و بیش یہی حالت گول کنڈے کی قطب شاہی اور بیجاپور کی عادل شاہی حکومت کی بھی تھی جن کا ذکر ہم آگے کریں گے۔ بہمنی حکومت کے تہذیبی رجحانات کے اس جائزے سے معلوم ہوتا ہے کہ کس طرح آہستہ آہستہ دکن میں ایرانیوں کا اقتدار بڑھا اور ملک کی تہذیبی زندگی پر ان کے اثرات نمایاں ہوئے۔ سیاسی حالات نے ایسا رخ اختیار کیا کہ دکھنیوں اور آفاقیوں کے الگ الگ گروہ بن گئے جن میں آپس میں سخت عداوت پیدا ہوتی گئی۔ آفاقیوں کا گروہ جو ایرانیوں اور ترکوں وغیرہ پر مشتمل تھا ایسی تہذیبی روایتیں اپنے ساتھ لایا تھا جو خیر و شر، یزدان و اہرمن کے تصورات کی ثنویت سے روحانیت و مادیت یا دوسرے الفاظ میں مذہب اور دنیاداری کے توازن سے زندگی کے خاکے میں رنگ بھرتا تھا۔ زندگی کی حقیقتوں پر ان کی گرفت زیادہ مضبوط تھی اس لیے معاشرتی زندگی میں بھی ان کے اثرات اس طرح نفوذ کر گئے کہ سب ہی اس رنگ میں رنگ گئے۔ تلوار کے دھنی ہونے کے ساتھ یہ میدان قلم کے بھی شہسوار تھے۔ شعر و ادب، علم و فن، خطاطی و مصوری، علم ہیئت و تعمیر کے ساتھ فقہ و حدیث اور روحانی کشف و کرامات میں بھی سر بر آوردہ تھے اس لیے ان کی تہذیب نے زندگی کے ہر شعبے پر اپنی چھاپ نمایاں کر دی۔ عزاداری بھی اسی تہذیبی زندگی کا ایک پہلو تھا جس نے عقائد، روایت، اجتماعی تعاون ضعیف الاعتقادی، فنون سپہ گری کے اظہار کا معجون بن کر اہم درجہ حاصل کر لیا تھا۔ اس لیے اسے مقبولیت عام حاصل ہوتی گئی۔

اوپر دکن کی تہذیبی زندگی میں جس طرح ایرانی اثرات کے خاکے تلاش کر کے ابھارے گئے ہیں ان

---

1 تاریخ دکن، حصہ اول مرتبہ سید علی بلگرامی ص367

سے یہ غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے کہ آفاقی، ایرانی اور شیعہ ہم معنی ہیں اور آفاقیوں کے گروہ میں سب شیعہ ہی تھے۔ ایسا نہیں ہے۔ ایسے اقتباسات دیے گئے ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ آفاقیوں کے گروہ میں مختلف فرقوں کے مسلمان تھے جو ترکی، عراق وغیرہ سے آئے تھے۔ مذہبی عقائد سے قطع نظر یہ سب ایرانی تہذیب وروایات کے پابند تھے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی غلط ہوگا کہ عزاداری صرف شیعہ فرقہ کے مسلمانوں کے ساتھ مخصوص تھی۔ امام حسین علیہ السلام رسول اسلام کے نواسے تھے کربلا کے معرکہ میں امام حسین کی حقانیت اور یزید کی گمراہی کے بارے میں تو کسی فرقے میں اختلاف نہیں۔ اس وجہ سے جب ایرانی اثرات کے ماتحت عزاداری کا رواج ہوا تو سب مسلمانوں نے اس میں اسی عقیدت وانہماک سے حصہ لیا۔ ایک ثقافتی قوت کی حیثیت سے عزاداری کی مختلف رسموں نے سماج میں ایسا دخل حاصل کیا کہ غیر مسلموں کی بھی اچھی خاصی تعداد اس میں حصہ لینے لگی جس کی مثالیں بے شمار ہیں۔ یہاں اس کا موقع نہیں کہ ان تمام عناصر کا جائزہ لیا جائے انہیں اثرات نے سمو کر دکن میں ایک تہذیبی اور معاشرتی وحدت کی شکل دی تھی جو انفرادی عقائد سے الگ ایک اجتماعی طریق زندگی اور تہذیبی اقدار کا مجموعہ ہو گئی تھی۔ عزاداری اس سماج کی ایک تہذیبی قدر تھی۔ ایرانی خیالات اور روایات اس کا ایک جز تھے۔ ثقافت نسل اور قوم، مذہب اور فرقے کے امتیاز سے بالاتر ہوتی ہے۔ ثقافتی عناصر کے باہمی ربط پر جن لوگوں کی نظر نہیں ہوتی وہ کبھی کبھی ویسا ہی غلط نتیجہ نکال لیتے ہیں جیسا کہ اورنگ زیب نے تسخیر گول کنڈہ کے بعد حیدر آباد کے متعلق اندازہ کر کے لکھا ہے کہ "خشت خشت حیدر آباد رافضی است" [1] حالاں کہ حیدر آباد کی آبادی ہندوؤں اور مسلمانوں کی مشترک آبادی تھی۔ اس پوری آبادی کا شیعہ ہونا کجا اس کے مسلمان باشندوں میں بھی ان کی اکثریت نہیں تھی۔

قطب شاہی دور

بہمنی سلطنت کے زوال کے بعد تین حکومتیں بیجاپور، احمد نگر، گول کنڈہ ایسی تھیں جن کی بنیاد ایرانیوں نے ڈالی۔ یہ تینوں ایرانی حکومتیں رقبہ اور دائرہ اثر کے اعتبار سے بڑی بڑی تھیں۔ یوں تو بہمنی سلطنت میں

---

1 ڈاکٹر محی الدین زور داستان ادب حیدر آباد صفحہ 13

بااقتدار ہونے کی وجہ سے ایرانیوں کو اپنے طور پر زندگی گزارنے کی آزادی تھی۔ ایک نئی ابھرتی ہوئی قوت کی حیثیت سے سماجی زندگی کے بہت سے پہلوؤں پر ان کی چھاپ نمایاں ہو گئی تھی لیکن اپنی خود مختار حکومت ہونے کا احساس ہی دوسرا ہوتا ہے۔ چنانچہ اپنے کو باقاعدہ سلطان یا بادشاہ کا لقب دینے کے پہلے ہی ان صوبے داروں نے بہمنی سلطان کا نام خطبۂ جمعہ سے نکال دیا اور بیجاپور کے عادل خاں نے شیعی خطبہ اس کے بجائے پڑھنے کا حکم دے دیا۔ 1 قطب شاہی علاقے میں بھی یہ رواج بعد کو ہو گیا۔ ان ریاستوں نے حسن تدبیر اور جرأت و دلیری سے اپنے ملک کو ایسا خوش حال اور پسندیدہ بنایا کہ قطب شاہی اور عادل شاہی حکومتوں کا زمانہ تاریخ دکن کا درخشاں ترین دور سمجھا جاتا ہے۔ بقول نصیر الدین ہاشمی:۔

> "عادل شاہی اور قطب شاہی دور میں علم و فن کو جو ترقی ہوئی اور تعلیم کی اشاعت کے لیے جو کوششیں کی گئیں ان کا اظہار اس وقت کے اور حال کے تمام مورخوں نے کیا ہے۔ ان کی قلمرو میں مدرسے تعمیر ہونے، مسجدوں میں مکتب قائم ہونے کا تاریخوں میں کثرت سے مواد ملتا ہے۔ عادل شاہی حکمرانوں میں ابراہیم عادل اول اور ثانی، علی اول اور ثانی کے زمانے میں خصوصیت سے علم و فن کی جانب بہت زیادہ توجہ ہوئی تھی۔ اسی طرح ابراہیم قلی اور محمد قلی اور اس کے داماد سلطان محمد اور نواسہ سلطان عبداللہ کی حکومت میں جو علم و فن کی ترقی ہوئی وہ تابناک ہے اور دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ ان بادشاہوں نے علم کی ترقی اور تعلیم کی وسعت کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ ناقابلِ فراموش ہیں۔" 2

ان بادشاہوں کی سرکاریں اردو شعر و ادب کی سرپرستی اور فروغ کے لیے ممتاز ہیں۔ ان کا ذوق اور ان کی علم دوستی نے علماء فضلاء اور فن کاروں کی حوصلہ افزائی ہی نہیں کی بلکہ ان کی تخلیقی قوتوں کو ایسا ابھارا کہ

---

1 شیر وانی۔ دابھمنیز آف دکن ص 392

2 نصیر الدین ہاشمی۔ دکھنی ادب کا تہذیبی پس منظر۔ مجلّۂ عثمانیہ۔ دکنی ادب نمبر ص 48

انہوں نے علم وادب کے نادر نمونے پیدا کیے۔ ان کی جنگ آزمائیاں، سیاسی ریشہ دوانیاں اور عیش کوشیاں اس عہد کے فن کاروں کے لیے بیڑیاں نہیں بنیں بلکہ انہیں ایسا حوصلہ ملا کہ وہ اپنے شعور سے ادب میں نئی راہیں نکالنے میں منہمک ہوگئے۔

اس سلسلے میں ایک بات قابل غور اور بھی ہے۔ ایرانیوں کا یہ برسر اقتدار طبقہ دکن میں سیاسی اقتدار حاصل کر کے حکومت کرنے لگا۔ اپنی زیادہ جان دار تہذیبی قدروں کی وجہ سے اس نے ایک طرح سے معاشرتی تسلط بھی حاصل کر لیا۔ رہن سہن، لباس، طرز تعلیم، نظم حکومت، تصورات و عقائد، فن تعمیر، رسم ورواج ہر چیز میں ان کی چھاپ نظر آنے لگی۔ فارسی زبان پورے ہندستان کی علمی اور سرکاری زبان پہلے ہی سے بنی ہوئی تھی۔ ان ایرانیوں کو غیر ملکی نہیں کہا جا سکتا۔ ایران و ترکستان کے بادشاہوں سے سفیروں اور تحائف کے تبادلے کی بات دوسری ہے۔ دکن کے ان ایرانیوں میں سے کسی کو ایران واپس جانے کی نہ خواہش تھی نہ ارادہ۔ یہاں انہوں نے شادیاں بھی کرلی تھیں اور اسی سرزمین کو اپنا وطن سمجھ کر زندگی گزارنے لگے تھے۔ ان کی رسموں میں بعض ہندو رسمیں بھی شامل ہوگئی تھیں۔ جن کو انہوں نے اپنی معاشرت کا جز بنا لیا تھا۔ انہیں اپنے ایرانی النسل ہونے پر ناز ضرور تھا لیکن اس احساس نے انہیں تنگ نظر نہیں بنایا تھا۔ جس طرح ایک نئے ملک میں آکر ان کے آباؤ اجداد نے اپنی عادتوں کو یہاں کے مقامی تقاضوں کے ماتحت ڈھالا تھا اسی طرح انہوں نے بھی اپنے ذہن کے دروازے کھلے رکھے، یہاں کے علوم وفنون سے واقفیت حاصل کی، یہاں کے تہواروں میں حصہ لیا۔ کسی قسم کے احساس برتری سے ان کے دل میں مقامی چیزوں اور خصوصیات کی طرف سے عصبیت نہیں پیدا ہوئی۔ اس لیے جب اردو (دکنی) میں لوگوں نے شعر کہنا شروع کیے تو ان کی 'ایرانیت' نے اس پر خشمگیں نگاہیں نہیں ڈالیں بلکہ فراخ حوصلگی سے انہوں نے اس کی بھی سرپرستی کی، خود بھی شعر کہے اور شاعر کی حوصلہ افزائی میں انعام واکرام اس انداز سے نہیں بخشے جس میں امرا اور اہل دول کی نخوت شامل رہتی ہے۔ بلکہ شعرا سے ان کا برتاؤ اس طرح ہوتا تھا کہ ایک تخلیقی فن کار کی خودداری برقرار رہے۔ ابراہیم قطب شاہ کے ایک امیر امین خاں امین الملک کے متعلق تلنگی زبان کے ایک شاعر پونی کنتی تلیگنا نے اپنی طویل نظم نیتی چرتر میں امین الملک کے پاس باریابی کا بیان اس طرح کیا ہے:۔

مجسم اخلاق امین خاں نے مجھے اپنے قریب بیٹھنے کی عزت دی۔ میرے جسم پر خوشبو لگائی گئی۔ ایک نہایت قیمتی کیسری رنگ کا شال میرے کندھوں پر ڈالا گیا اور جواہر کا ایک ڈبہ جس میں کئی یاقوت تھے مجھے دیا گیا اور اس کے بعد نظم سنانے کی فرمائش کی گئی۔" [1]

برتاؤ کے اس طریقے میں ایک ایسے سماج کی جھلک موجود ہے جو ادیب کو اپنا ایک اہم رکن سمجھتا ہے۔ یہ سماج ایرانی اور ہندستانی اثرات سے مل جل کر اس منزل پر پہنچا تھا جس میں مذہب و ملت، فرقہ و گروہ، رنگ و نسل کے امتیاز بنیادی اہمیت نہیں رکھتے تھے۔ بادشاہ اپنی رعایا کے لیے قابل احترام ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے درمیان کی ایک محبوب اور عزیز ہستی تھا۔ جس کی ہر ادا ان کو دل پسند تھی۔ بسنت کے پر بہار موسم میں جب قلی قطب شاہ اپنی نویلیوں کے ساتھ پھولوں کے انبار میں مسکراتا پھرتا تو قلعہ گول کنڈہ سے متصل پر فضا تالاب اور وسیع مرغزار میں اس کی رعایا بھی میلہ لگا کر جشن میں حصہ لیتی تھی۔ اس وقت مسلمان یہ نہیں سوچتے تھے کہ بسنت ان کا تیوہار نہیں۔ اور جب یہی بادشاہ محرم کا چاند دیکھتے ہی شیشہ و جام کو سلام کر کے سیاہ ماتمی لباس زیب بدن کر لیتا اور پاپیادہ عاشور خانے کا رخ کرتا تو اس کی رعایا جس میں بقول ڈاکٹر زور [2] اکثریت ہندوؤں کی ہوتی تھی اسی عقیدت سے اس کے ساتھ ہوتی اور کوئی یہ نہیں سوچتا تھا کہ واقعۂ کربلا کی یادگار منانے کا یہ طریقہ اصلاً ایران کے شیعوں کی رسم ہے۔ یہ رسمیں اب اس نئے سماج کی رسمیں بن چکی تھیں۔ جن سے سب کی جذباتی وابستگی تھی۔

"محرم کے مراسم کو محمد قلی نے اس خوبی سے رائج کیا کہ شیعوں کے علاوہ سنیوں اور ہندوؤں نے بھی ان ایام کو خاص اہتمام سے منانا شروع کیا اور خاص کر محرم کے ابتدائی دس بارہ روز تک تو ایسی مصروفیتیں رائج ہو گئیں جن میں

---

1 ڈاکٹر محی الدین زور، داستان ادب حیدر آباد ص 18

2 ڈاکٹر سید محی الدین زور، مقدمہ کلمات محمد قلی قطب شاہ ص 207

سلطنت قطب شاہیہ کا ہر متنفس (خواہ وہ کسی مذہب و ملت سے تعلق کیوں نہ رکھتا ہو) حصہ لیتا تھا۔[1]

ان مراسمِ عزا کے لیے شاہی محل کے عاشور خانے کے علاوہ اس نے ایک عاشور خانہ 1003ھ میں تعمیر کرایا تھا جس پر ساٹھ ہزار روپے خرچ ہوئے تھے۔[2]

"یہ عمارت بارہ گز لمبی یعنی 36 فٹ بلند رکھی گئی اور اب تک موجود ہے۔ اس میں چودہ معصوموں کے نام پر چودہ علم استادہ کیے گئے۔ ان علموں کو استادانِ نادر اور ہنر مندان ماہر نے اپنے اپنے کارناموں کے طور پر بنایا ہے اور چودہ گز کے زربفتی تھان جن میں شاہی شعر بافوں نے قرآنی آیتیں اور ادعیۂ عاشورہ نہایت کمال کے ساتھ بن دی ہیں۔ ان علموں کو پہنائے جاتے ہیں۔[3]

محرم میں مراسمِ عزاداری کی تفصیل حدیقۃ السلاطین میں ملتی ہے جو عبداللہ قطب شاہ کے عہد کی تصنیف ہے۔ اس کا اردو ترجمہ یہ ہے:۔

قطب شاہی سلطنت کا قدیم طریقہ ہے اور خاص کر محمد قلی قطب شاہ کے زمانے سے یہ رواج ہے کہ محرم کا چاند دیکھتے ہی خود بادشاہ بھی اور تنگ زرنگار سے اتر جاتے اور لباس شاہی کو جامۂ عزا سے تبدیل کر لیتے اور تمام قلمرو قطب شاہی میں کہیں کوس، نقارہ، طبل یا دمامہ نہیں بجتے۔ اور گانے بجانے والے بھی اپنے تمام آلات موسیقی کو غلافوں میں رکھ دیتے۔ شاہی اور عام باورچی خانے میں گوشت کی آمد بند ہو جاتی، مسکرات، تاڑی، سیندھی، بھنگ اور دیگر نشہ آور چیزوں کی دوکانیں بند کر

1۔ ڈاکٹر سید محی الدین زور، مقدمہ کلمات محمد قلی قطب شاہ ص 143

2۔ گلزار آصفی

3۔ زور، مقدمہ کلیات قلی قطب شاہ ص145

دی جاتیں، قصاب گوشت فروخت کرتے اور نہ تمبولی پان، اسی طرح شہر کے حماموں میں حجام بھی اپنا کام بند کر دیتے۔ بادشاہی عاشور خانہ کے صحن میں طاقچوں کی دس صفیں ایک دوسرے کے متوازی بنائی گئی ہیں۔ اور ہر صف میں تقریباً ایک ہزار طاقچہ ہیں تاکہ اتنے ہی چراغ روشن ہوں اور قاعدہ یہ ہے کہ پہلی شب میں پہلی صف روشن کی جاتی ہے اور دوسری میں دوسری اسی طرح دسویں کی رات پوری دس صفیں روشن ہو جاتی ہیں۔ دس ہزار چراغوں کی روشنی سے عاشور خانہ بقعہ نور بن جاتا ہے ان کے علاوہ بڑے بڑے چراغدان بھی بصورت اشجار ہر شاخ پر بنائے گئے ہیں جن میں سے ہر ایک میں ایک سو بیس شمعوں اور چراغوں کی روشنی کا انتظام کیا گیا ہے۔ ایوان اور حوض کے اطراف قد آدم سے بھی بلند کافوری شمعیں ہر رات روشن کی جاتی ہیں۔ عاشور خانہ میں سیاہ پوش عزاداروں کا صبح شام اژدہام رہتا۔ خوش آواز ذاکر اور خوش خواں نغمہ پرداز دل سوز مرثیے اور غم انداز اشعار درد و اثر سے پڑھتے رہتے۔ سننے والوں پر ان سے بے اختیار رقت طاری ہو جاتی۔ عصر کے وقت بادشاہ (عبداللہ قطب شاہ) بنفشی رنگ کا لباس پہن کر آہستہ رفتار سواری میں یا سیاہ مخمل کے سنگاسن پر بیٹھ کر سیاہ پوش مقربوں، مجلسوں، امیروں اور وزیروں کے ساتھ الاوہ میں آتا۔ دو خوش آواز ذاکر شاہی سنگاسن کے دونوں طرف خود بادشاہ کے مصنفہ مرثیے پڑھتے ہوئے آتے۔ جب بادشاہ عاشور خانے کے دروازے میں داخل ہوتا تو سواری سے اتر کر برہنہ پا آتا اور اپنے ہاتھوں سے علموں پر پھول چڑھاتا اور شام کے وقت تمام کافوری شمعوں اور ایوانوں کے برابر چراغوں کو بھی اپنے ہاتھ ہی سے روشن کرتا۔ اس وقت مرثیہ خوانی ہوتی رہتی اور آئمہ معصومین کی مدحیں پڑھی جاتیں۔ چراغ روشن کرنے کے بعد ایک فصیح و بلیغ خطیب کھڑا ہو کر شہدائے کربلا کی ارواح کے لیے با آواز بلند فاتحہ پڑھتا۔ اس کے

> بعد بادشاہ دولت خانہ عالی کو واپس ہوتا اور وہاں کے عاشور خانے میں امرا و وزراء کے ساتھ آدھی رات تک ماتم و مرثیہ خوانی میں بسر کرتا۔ یہاں بغیر گوشت قسم قسم کے کھانے تیار رہتے اور شربت وغیرہ کی تقسیم عمل میں آتی۔ 1

ان مراسم کی حیثیت ایک عوامی تقریب کی سی ہو گئی تھی جس کی تیاریاں لوگ سال بھر کرتے رہتے تھے۔ بادشاہی عاشور خانہ کے علاوہ شاہی محل اور دوسرے امرا کے یہاں بھی عزاداری ہوتی تھی جس میں کچھ لوگ بیان شہادت کرتے، کچھ مرثیے پڑھتے۔ مرثیہ خوانی میں کچھ لوگ اپنے کہے ہوئے مرثیے پڑھتے اور کچھ دوسروں کے۔ اس طرح داد و تحسین حاصل کرنے اور شاعرانہ انداز بیان کی مہارت کے اظہار سے اپنے کو نمایاں کرنے کے لیے کچھ لوگ مرثیہ کہنے لگے۔ اس میں داد و تحسین کے علاوہ عاقبت درست کرنے کا بھی پہلو تھا۔

یہاں سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ اردو کا پہلا مرثیہ گو کسے قرار دیا جائے۔ نصیر الدین ہاشمی نے مثنوی نوسرہار کے مصنف اشرف کو پہلا مرثیہ گو قرار دیا ہے جس نے اسے 909 ہجری میں تصنیف کیا۔ لیکن مثنوی نوسرہار کو مرثیہ نہیں کہا جاسکتا۔ 2 وجہی اور قطب شاہ 1020-973ھ / 1565-1612ء دونوں معاصرین ہیں۔ انہیں کے مرثیے قدیم ترین موجود مرثیے ہیں۔

---

1 حدیقۃ السلاطین، ص 42 تا 44

2 اس سلسلے میں ڈاکٹر رشید موسوی کا یہ اقتباس قابل غور ہے:

"ہاشمی صاحب لکھتے ہیں کہ نوسرہار ایک شہادت نامہ ہے اور پھر اسے وہ مرثیہ بھی بتاتے ہیں اور اسی بنا پر وہ اردو مرثیہ نگاری کی ابتدا کا شرف شیخ اشرف کو بخشنا چاہتے ہیں۔ ہاشمی صاحب کے اس بیان سے یہ امر بحث طلب ہو جاتا ہے کہ کیا شہادت نامہ اور مرثیہ دونوں کو ہم ایک ہی صنف مان سکتے ہیں؟ جہاں تک ہم جانتے ہیں مرثیہ اور شہادت نامہ دو الگ الگ اصناف ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ دونوں میں موضوع کے پہلو کچھ متحد ہو جاتے ہیں۔ شہادت نامے ایک وسیع تجویز کے تحت مرتب ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ مثنوی ان کے لیے مخصوص ہو گئی ہے۔ اس کے مقابلے میں خاص طور پر ابتدائی دور کے مرثیے مختصر اور قصیدے کے روپ میں لکھے جاتے تھے۔ بعد میں مثلث، مربع اور مخمس اور حال میں مسدس کی شکل میں لکھے جانے لگے۔ اس لیے ہاشمی صاحب کی رائے سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔

محمد قلی قطب شاہ:۔

محمد قلی کی رسول اکرم اور بارہ اماموں سے عقیدت و محبت اس کے مرثیوں ہی سے نہیں اس کی نظموں، غزلوں اور قصیدوں سے بھی ظاہر ہے۔ وہ ان کی محبت میں سرشار ہے اور صرف عاقبت کے لیے اسے اپنا سرمایہ نہیں سمجھتا بلکہ اس پر یقین رکھتا ہے کہ اس دنیا میں بھی اسے جو کچھ حاصل ہوا ہے۔ وہ حضرت علی اور ان کی اولاد کی غلامی کا فیض ہے۔ اس طرح دین و دنیا سے جسے اپنا مربی اور سرپرست سمجھتا ہے اس پر برابر عقیدت کے پھول نچھاور کرتا رہتا ہے۔ وہ اپنے باپ کا تیسرا بیٹا تھا اس لیے اسے جب تخت سلطنت ملا تو اسے اس نے پنجتن اور اماموں کا طفیل سمجھا۔ اس کی آزاد، خودسر اور پرولولہ شخصیت نے اپنی کامیابی کے شکرانہ کے طور پر جو اقدامات کیے ان سے رعایا کے ایک حصے میں اس کے خلاف آواز اٹھی جو بغاوت کی حد تک پہنچ گئی۔ ان حالات پر جب محمد قلی نے قابو پالیا تو اس کی انانیت اور خودرائی نے اپنی کامیابی سے اور غذا پائی۔ اس کامیابی کو بھی اس نے پنجتن کا طفیل سمجھا اور اس کے دل میں حب اہل بیت رسول کا وفور ہو گیا۔ اس کی سلطنت میں کئی بار ایسے موقعے آئے اور ہر بار اس نے اپنے خلاف سازش کرنے والوں کا قلع قمع کر کے اپنے عقائد کو تقویت پہنچائی۔

محمد قلی کے مزاج کی دو خصوصیتیں جو بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتی ہیں ایک ہی نفسیاتی رجحان کے دو پہلو ہیں۔ سال کے دس مہینے وہ مہکتی زلفوں اور دمکتی بانہوں میں گزارتا تھا۔ رنگ و نور کے سیلاب، شیشہ و ساغر کی کھنک اور بادۂ ارغوانی کی کیف باریوں سے رنگین تر بناتا تھا، لیکن رمضان اور محرم میں ان چیزوں سے یکسر کنارہ کر لیتا تھا۔ سال کے دس مہینے جتنا دل کھول کر وہ داد عیش دیتا تھا۔ اتنا ہی محرم کی

دکن میں مرثیے کے اولین نمونے ہم کو وجہی اور محمد قلی قطب شاہ کے یہاں ملتے ہیں۔ وجہی اور محمد قلی دونوں معاصر تھے اور دونوں نے مرثیے بھی لکھے تھے۔ ان دونوں میں سے مرثیہ پہلے کس نے لکھا اس کے طے کرنے کے لیے ہمارے یہاں کوئی تاریخی بنیاد ایسی نہیں کہ جس کی بنا پر ہم کسی ایک کو اولیت کا شرف بخش سکیں۔ جن علماء نے نوری کو دکن کا پہلا مرثیہ نگار قرار دیا ہے ان کا بیان اس لیے درست نہیں کہ نوری ابراہیم عادل شاہ کے دربار کا شاعر تھا اس لیے لازمی طور پر اس کا زمانہ وجہی کے بعد کا ہے۔"
دکن میں مراسم عزاداری اور مرثیہ نگاری۔ مجلۂ عثمانیہ، (دکنی ادب نمبر ص 118)

عزاداری میں وہ منہمک نظر آتا تھا۔ حدیقتہ اسلاطین[1] میں ان رسوم اور تقریبات کا بیان ہے جو چھٹی محرم سے دسویں محرم تک شاہی سرپرستی میں کی جاتی تھیں اور جن میں بادشاہ خود شریک رہتا تھا۔ ان تمام باتوں سے اس کے جوش و ہمت، حسن عقیدت اور رنگ طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ واقعہ کربلا کی اس طرح یادگار منانے اور مقصد شہادت کو عام کرنے کے اس طریقے سے لوگوں کو اختلاف ہو سکتا ہے لیکن امام حسین سے محمد قلی کے خلوص کا انکار نہیں کیا جاسکتا۔ سامنتی نظام میں ایک عظیم واقعے کی یادگار منانے کا جو تصور ہوتا ہے وہی محمد قلی کا بھی تھا اور ان جلوسوں میں اسی کا جلوہ نظر آتا ہے۔

محرم کے سلسلے میں ہر سال محمد قلی متعدد مرثیے لکھتا تھا جو مختلف موقعوں پر پڑھے جاتے تھے، افسوس ہے کہ اس کے صرف دو مکمل اور تین نامکمل اردو مرثیے ہم تک پہنچے ہیں۔[2] ان چند مرثیوں سے بھی اس کی بے پناہ عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ لیکن عقیدت کے علاوہ ان میں شاعرانہ مضمون آفرینی اور نزاکت بیان بھی موجود ہے اگر محمد قلی کے مرثیے اردو کے اولین مرثیے ہیں تو اس کے سامنے آذری اور روضۃ الشہدا کے فارسی مرثیے ہی ہو سکتے تھے جو نمونے کا کام دے سکیں۔ اس لیے ان پر بھی ایک نظر ڈال لینا چاہئے۔

آذری (متوفی 866ھ) کے ایک فارسی مرثیہ کے تین شعر ہیں:۔

آں دم چرا زمین و زماں سرنگوں نہ شد
اس وقت زمین وزماں نے سر کیوں نہیں نہوڑالیا
خاک سیاہ برسرِ گردونِ دوں نہ شد
کمینے آسمان کے سر پر سیاہ خاک کیوں نہیں پڑی

خونیں چوگشت فرق جگر گوشۂ رسول
جب رسول کے پارۂ جگر کا سر خون آلود ہوا
روئے زمیں چرا ہمہ دریائے خوں نہ شد
تو ساری دنیا خون کا دریا کیوں نہیں بن گئی

آہ ازدمے کہ زدبہ جفا شمر نابکار
افسوس اس وقت پر کہ شمر نابکار نے
بر بوسہ گاہِ سیدِّ ما تیغ آبدار
ہمارے رسول کی بوسہ گاہ پر تیز تلوار ماری

---

[1] حدیقۃ السلاطین ص 50-41
[2] کلیات سلطانی محمد قلی قطب شاہ

روضۃ الشہداء (908 ھ) میں مرثیوں کا نمونہ یہ ہے۔

اے دریغا دیدۂ انصاف گر بینا بدے	سبط پیغمبر چہ اور کربلا تنہا بدے
ہائے افسوس اگر انصاف کی آنکھ کھلی ہوتی	تو رسول کا نواسہ کربلا میں اکیلا کیوں رہتا
بر غریبی حسین و در مواو بگریستے	حضرت ختم النبیین گرداں صحرا بدے
حسین کی مسافرت اور مصائب پر روتے	اگر حضرت خاتم النبیین اس صحرا میں ہوتے

ان نمونوں کو سامنے رکھ کر محمد قلی کے مرثیوں پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو جیسی کم عمر زبان میں اس وقت محمد قلی نے اپنے خیالات ایسے دل کش پیرائے میں بیان کیے ہیں جو ان نمونوں سے کسی طرح کم درجہ نہیں کہے جا سکتے۔ قطب شاہ کے عہد میں مرثیہ گوئی کا اظہار رنج و ملال کے لیے وقف تھی۔ کربلا کے واقعے کی طرف اشارہ کر دینا، اس سانحہ عظیم سے رسول، جناب فاطمہ، حضرت علی وغیرہ کو متاثر دکھانا اور اس قیامت خیز حادثہ کو سوچ کر دل میں جو احساسات موجزن ہوتے ہیں انہیں پیش کر دینا مرثیے کا موضوع تھا۔ انھیں حدود میں محمد قلی نے اپنا زور طبیعت دکھایا ہے:۔

کالا کیا کسوت مکا دیکھو اماماں دوک تے	ظلمات بی کالا ہوا اس دکھ تے بھاری وائے وائے
خانہ کعبہ امام کے غم میں سیاہ پوش ہو گیا	افسوس اس غم سے ظلمات بھی تاریک ہے
آسماں چھجے جالا ہوا سورج اگن والا ہوا	چندر سو جل کالا پڑا ہے دکھ اُپاری وائے وائے
آسمان کا چھجا جل گیا اور سورج اس قدر گرم آگ والا ہو گیا	چاند پر بھی جل کر اس غم سے کالا دھبا آ گیا
پنکھی سٹے ہیں سب پر ان رور و بھرائے سمدراں	چھوڑے ہیں سب اپنے گھراں دیکھو تو زاری وائے
پرندوں نے اپنے پر جھاڑ دیے اور سمندر رو رو تے لبالب ہیں	سب اپنے گھر چھوڑ کر فریاد زاری میں لگے ہیں

شاعر کا عقیدہ ہے کہ امام حسین خدا کے عزیز ترین اور مقبول ترین بندوں میں تھے حق کی راہ میں جان دینے کی وجہ سے پوری کائنات اسے اس غم سے متاثر نظر آتی ہے چاند سورج سمندر پرندے سب اسے نوحہ

کناں معلوم ہوتے ہیں:۔

مصطفےٰ کے باغ کا پھولاں کوں بن پانی سکائے ‏ ‏ مصطفےٰ ہور مرتضےٰ ہور فاطمہ کا دل دکھائے

نیل کپڑے پہنے ہیں پیغمبراں اس غم سیتی ‏ ‏ دشمنی پکڑے یزیدیاں مال ہور خاتم سیتی

جیوں نبیاں میں مصطفےٰ ہیں تیوں اماماں میں حسین ‏ ‏ کفر کے تیئں جان کر اسلام یو کہتے ہیں حسین

اردو مرثیے کے اس ابتدائی زینہ پر واقعات کربلا میں کسی ایک واقعہ کے تفصیلی بیان کی توقع نہیں کرنا چاہئے۔ ذہین اور طباع شاعر پرانی بنیادوں پر نئی دیواریں کھڑی کرتے ہیں اور خیالات کے اظہار کے نئے راستے بھی تلاش کرتے ہیں۔ لیکن یہ ذوق تعمیر و جستجو ادبی میراث اور ماحولی تقاضوں کا پابند ہوتا ہے۔ مرثیے میں محمد قلی کی ادبی میراث وہ فارسی مرثیے ہو سکتے تھے جن کا ذکر کیا گیا اور ماحول کی طرف بھی اشارہ کیا گیا۔ ان حالات کے پیش نظر محمد قلی کے مرثیے اردو میں ایک نئے راستے کا آغاز ہیں۔ وجہی بھی ان کے معاصر ہیں لیکن وجہی کے مرثیوں میں وہ زور بیان نہیں جو محمد قلی کے مرثیوں میں نظر آتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ محمد قلی کے مزاج کا والہانہ پن موضوع سے اس کے خلوص کو زیادہ گہرا کر دیتا ہے جو اس کے فن کو بلندی عطا کرتا ہے۔

قطب شاہی مملکت میں عزاداری اور مرثیہ گوئی کا کچھ اندازہ کر لینے کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہم عادل شاہی مملکت کی تہذیبی سرگرمیوں پر بھی ایک نظر ڈال لیں۔ عادل شاہی حکومت قطب شاہی سلطنت سے زیادہ بھی تھی اور اس کا قیام بھی قطب شاہی سلطنت سے پہلے ہوا لیکن اس کا جائزہ بعد میں اس لیے لے رہے ہیں کہ وہاں کے جن مرثیہ گویوں کا کلام ہمیں ملا ہے وہ محمد قلی قطب شاہ کے بعد کے ہیں۔

عادل شاہی دور

بہمنی سلطنت سے ٹوٹ کر جو خود مختار ریاستیں بنیں ان میں بیجاپور سب سے بڑی ریاست تھی نہ صرف یہ کہ اسے ساحل اور بندرگاہ کی سہولتیں حاصل تھیں بلکہ اس کا فرماں روا عادل خاں بہت ہی جری، شجاع اور منتظم تھا۔ اس نے خود مختاری کا اعلان کرتے ہی بہمنی لشکر کو شکست دی اور رائے وجیانگر کو نیچا دکھا کر رائچور اور مدگل کو بھی اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ جیسا کہ لکھا جا چکا ہے۔ یوسف عادل خاں، محمود گاواں کے خاص آدمیوں میں سے تھا اور ایرانی گروہ کا سب سے بڑا سردار سمجھا جاتا تھا۔ رسول اور آل رسول کی محبت میں بھی وہ کسی سے پیچھے نہیں تھا۔ اس لیے یقین ہے کہ عزاداری کا جو رواج ایرانیوں کے اثر سے بہمنی سلطنت میں ہو چکا تھا وہ یوسف عادل خاں کی خود مختاری سے اثر پذیر ہو کر اور زیادہ پھیل گیا ہوگا۔ اس لیے کہ یوسف عادل خاں کو اپنے عقائد کی ترویج و اشاعت میں اس قدر غلو تھا کہ 908 ھ / 1502ء میں اس نے حکم دے دیا کہ اس کی مملکت میں اذاں کے ساتھ حضرت علی کے خلیفۂ بلا فصل ہونے کا کلمہ بھی شامل کر دیا جائے اور منبر پر خطبے میں چار خلفا کے بجائے بارہ اماموں کے نام پڑھے جایا کریں۔ ہندستان میں اس قسم کی غالباً یہ سب سے پہلی مثال تھی جس کے بعد دکن کی دوسری ریاستیں اور ہندستان کی دوسری حکومتیں اسے اپنے عقائد اور مصلحتوں کے پیش نظر رائج اور منسوخ کرتی رہیں۔ لیکن افسوس ہے کہ عادل شاہی دربار کی تہذیبی زندگی یا عادل شاہی مرثیہ گویوں کے حالات کے کسی بیان میں بیجاپور کی عزاداری کی ویسی تفصیل نہیں ملتی جیسی کہ قطب شاہی سلطنت کے بارے میں ملتی ہے۔ ادبی مورخوں کے یہاں جو بیانات ملتے ہیں وہ قیاسی اور عمومی ہیں۔ مثلاً

"دکن کی خود مختار سلطنتوں میں جو علم و فن کی ترقی میں ایک دوسرے پر سبقت لے جایا کرتی تھیں۔ مجالس میلاد اور مجالس عزا کا بھی خاص دستور پڑ گیا تھا۔ اس قسم کی مجالس کا آغاز بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت میں ہوا مگر اس کے ساتھ ہی قطب شاہوں اور نظام شاہوں نے بھی اس کو رواج دیا تھا۔" 1

"عادل شاہی بادشاہوں کے یہاں بھی محرم کے مراسم عزاداری کم و بیش قطب شاہیوں کی طرح اہتمام سے ادا کیے جاتے تھے کیوں کہ ان دونوں سلطنتوں میں راہ رسم رہی۔ مجالس عزا منعقد ہوتی تھیں جن میں مرثیے پڑھے جاتے تھے اور عوام اور بادشاہ دونوں ہی ان مراسم عزاداری کو خاص اہتمام سے مناتے تھے۔" 2

سرسری انداز میں ان مصنفین نے عادل شاہی دور کی عزاداری کے بارے میں جو لکھا ہے وہ درست ہے۔ تلاش کیا جائے تو تاریخی کتابوں میں ایسے اندراجات ملتے ہیں جن سے اس عہد کی عزاداری کے واضح ثبوت ملتے ہیں۔ ہم ان میں سے چند ذیل میں درج کرتے ہیں:۔

"مورخین لکھتے ہیں کہ حضرت رسالت پناہی صلعم کا خود مبارک جو معرکہ کربلا میں جناب سید الشہدا حسین علیہ الصلواۃ والسلام کے سر مبارک پر تھا اس کی بنی کا ٹکڑا جو کارزار میں گر پڑا تھا دست بدست امتداد زمانہ یوسف عادل شاہ بیجاپوری کے ہاتھ لگا۔ بادشاہ اس پر صندل لگا کر عشرۂ محرم میں ایستادہ کر کے آداب عزاداری ادا کرتا تھا۔" 3

---

1 نصیر الدین ہاشمی، دکن میں اردو ص 287 (چھٹا ایڈیشن)

2 ڈاکٹر رشید موسوی، دکن میں مراسم عزاداری اور مرثیہ نگاری۔ مجلۂ عثمانیہ دکنی ادب نمبر 122

3 واقعات مملکت بیجاپور جلد سوم 545

علی عادل شاہ اول (1580-1558ء) کی بنوائی ہوئی عمارتوں میں باغ دوازدہ امام (1566ء/ 974ھ) کاذکر ملتا ہے۔[1] جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عمارت عزاداری کے لیے تھی۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی اور ابراہیم نظام شاہ کی جنگ کے بیان میں فرشتہ نے لکھا ہے:۔

"چوں کہ ماہ ذی الحجہ (1004ھ) کی بیس تاریخ ہو گئی عدالت پناہ حضرت شہید کربلا کی عزاداری میں مشغول ہوئے۔"[2]

"غرہ محرم 1005ھ کو معلوم ہوا کہ میر محمد صالح ہمدانی بیجاپور تشریف لائے ہیں......۔عدالت پناہ نے میر محمد صالح کو پیغام دیا کہ میں نے آپ کے جدِ بزرگوار کا تعزیہ رکھا ہے۔اگر جناب خود بھی تشریف لائیں تو بعید از احسان و عقیدت مندی نہ ہوگا۔"[3]

"علی عادل شاہ نے کئی محل بھی تعمیر کرائے تھے۔ان محلوں میں "حسینی محل"......تھا۔"[4]

"بیرون قلعہ دریائے کشنا کے کنارے ایک عاشور خانہ حسینی علم کے نام سے مشہور ہے۔لوگ اس علم کے از بس معتقد ہیں۔یہ عاشور خانہ قدیم زمانے کا ہونے سے گر پڑ گیا تھا......"(بیان قلعہ پراگٹور علاقہ،رائچور)[5]

---

1. واقعات مملکت بیجاپور جلد اول ص 154
2. تاریخ فرشتہ جلد چہارم (اردو ترجمہ) ص 150
3. تاریخ فرشتہ جلد چہارم (اردو ترجمہ) ص 181
4. عبدالقادر سروری: اردو کی ادبی تاریخ ص92
5. واقعات مملکت بیجاپور جلد سوم ص165

”حسینی علم۔ آثار شریف کے پاس عاشور خانہ کی پختہ قدیم عمارت ہے جس میں عادل شاہیوں کے وقت کے علم موجود ہیں۔“ (بیان قلعہ رائچور) [1]

”بارود کوٹھا۔ 98ھ میں جب علی عادل شاہ مدگل آیا تو موجودہ بارود کوٹھے کی عمارت میں ترمیم کر کے حسینی علم جو اس کے ساتھ آئے تھے پہلے یہاں رکھے گئے تھے۔

درگاہ حسینی علم۔ جب قلعہ فتح ہو گیا تو بارود کوٹھے میں چند روز علم رکھے رہے بعدہٗ دین دار خاں کی مسجد میں رکھے گئے اور بآلاخر مدرنگ دیول اور گرام دیول کو مسمار کر کے یہ عاشور خانہ بنایا گیا جس کا نام حسینی علم کی درگاہ مشہور ہے۔“ [2]

نصرتی کے ”علی نامہ“ میں ایک قصیدہ حسینی محل کی تعریف میں ہے۔ اس کے پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ شاہی عاشور خانہ تھا جس میں بڑے اہتمام سے عزاداری ہوتی تھی۔ عاشور خانے کی تعمیر اور سجاوٹ کے علاوہ اس سے بعض رسم عزا کا بھی پتہ چلتا ہے۔ یہ لمبا قصیدہ ہے۔ اس کے بعض اشعار کو ہم سلیس نثر میں پیش کرتے ہیں۔ [3]

بادشاہ نے ایک حسینی محل ایسا بنوایا ہے کہ اس کی وجہ سے اس کا نام جنت کے ہر قصر میں لکھ دیا گیا ہے۔ اس کے محراب کو دیکھ کر آسمان شرم سے جھک گیا ہے۔ اس کا ہر دریچہ عارف کی طبیعت سے زیادہ صاف، روشن اور منور ہے اور ان پر جو خوبصورت جالیاں لگائی گئی ہیں ان کے سوراخ عاشق کے دل کی طرح نمایاں ہیں۔ اس نامور محل میں عاشورے میں علم ایستاد کیے جاتے ہیں۔ ہر علم پر ایسی چمک دار پوشاک ہوتی ہے جسے دیکھ کر سورج کی آنکھیں چندھیانے لگتی ہیں۔ ان

1۔ واقعات مملکت بیجاپور جلد سوم ص 313

2۔ واقعات مملکت بیجاپور جلد سوم ص575

3۔ علی نامہ ص 139۔127

پر ستاروں اور کہکشاں کے سہرے باندھے گئے ہیں جن کی ہر لڑی چمک دمک اور حسن میں ثریا سے بھی زیادہ حسین اور روشن ہے۔ یہاں جگمگاہٹ اور درخشانی کا یہ عالم ہے کہ کسی ایک مقام پر نظر نہیں ٹھہر سکتی۔ جب بادشاہ بزمِ عزا میں شامل ہوتے ہیں تو خاص و عام پر بخشش اور داد و دہش شروع کر دیتے ہیں۔ نقل سے بھرے تھال تاروں بھرے آسمان کی طرح نظر آتے ہیں۔ چاندی کی سی خوبصورت پیالیوں میں شربت رکھے ہوتے ہیں۔ مرثیہ خواں ایسے موثر انداز میں مرثیہ پڑھتے ہیں کہ حیرت کے مارے لوگوں کے ہوش و حواس گم ہو جاتے ہیں۔ محبان اہلِ بیت کے دل میں سوز و غم کا ایسا وفور ہے کہ وہ جلتے ہوئے الاؤ بن گئے ہیں۔ جو آہ ان کے سینے سے نکلتی ہے دہکتے ہوئے شراروں کے ساتھ نکلتی ہے۔ نو دن اور نو رات اسی طرح یہاں کی رونق میں اضافہ ہو تا رہا اور شب دہم جو قتل کی رات آئی تب بادشاہ نے حکم دیا کہ علموں کو شہر میں گشت کے لیے نکالا جائے تاکہ رات اپنے رخسار کی سیاہی ان کے نور سے دھو کر دور کر لے۔ بادشاہ بھی اس ماتمی جلوس میں شامل ہو گئے۔ شہر میں ہر طرف ہلچل مچ گئی اور شور و غل بڑھ گیا۔ اس جلوس میں بے شمار چراغ بھی ساتھ ساتھ ہوتے ہیں جن کے گرد خوبصورت جالیاں لگی ہوتی ہیں جن کی روشنی کی لہر سے باغ کے پھول کھل اٹھتے ہیں۔ ان شدتوں (علموں) کے ساتھ ساتھ فوج بھی ہے۔ شدتوں کے اوپر جو چھتریاں لگائی گئی ہیں۔ ان پر رنگا رنگ پھول ہیں۔ علموں پر بھی بے حساب پھول باندھے گئے ہیں لوہے کے بڑے بڑے الاؤ بھی دہکتے رہتے ہیں۔ ساری دنیا غم میں گریباں چاک تھی جیسے کلی جب پھول بنتی ہے تو اپنا گریباں چاک کرتی ہے۔ جب تک علم گھومتے رہے نور اور روشنی میں اضافہ ہو تا رہا۔ یہاں تک کہ ماتمی جلوس اپنے مقام پر واپس آ گیا۔

عادل شاہی سلطنت کے اس دور کے جن مرثیہ گویوں کا کلام ملتا ہے ان میں مرزا کی شخصیت سب سے نمایاں ہے۔ اس لیے ہم اس دور کے نمائندے کی حیثیت سے ان کی مرثیہ گوئی کا جائزہ لیں گے۔

مرزا:۔ عادل شاہی دور کا سب سے بڑا مرثیہ گو مرزا ہے جس نے ساری عمر مرثیہ گوئی کی۔ حمد، نعت، منقبت اور مراثی شہدائے کربلا کے علاوہ اس نے کچھ اور نہیں کہا۔ ان بزرگان دین سے اس کی عقیدت اور گہرے لگاؤ کا پتہ اس سے چلتا ہے کہ اس نے ان کے علاوہ کسی اور کی تعریف کرنا اپنے درجے اور مرتبے کے خلاف سمجھا اور کبھی کسی امیر یا بادشاہ کی تعریف میں قصیدہ نہیں لکھا۔ وہ اپنے اصول کا اس سختی سے پابند تھا کہ ایک بار جب بیجاپور کے فرماں روا علی عادل شاہ ثانی نے اس کی مقبولیت اور شاعرانہ کمال سے متاثر ہو کر اسے اپنے پاس بلایا اور اس کی بڑی خاطر و مدارات کرنے کے بعد اس سے اپنی شان میں قصیدہ لکھنے کی فرمائش کی تو مرزا نے جواب دیا۔ ”جو زبان بزرگان دین کے تذکرے کے لیے وقف ہو چکی ہے اب میرے اختیار میں نہیں رہی۔ “ اور جب بادشاہ نے بہت زیادہ اصرار کیا تو واپس چلا آیا اور ایک دو مرثیے کہہ کر ان میں اپنے تخلص کے بجائے شاہی نظم کر دیا جو بادشاہ کا تخلص تھا اور اسے اس طرح استعمال کیا تھا کہ اس کے دو معنی نکلتے تھے۔ [1]

مرزا کا زمانہ محمد قلی قطب شاہ کے تقریباً پچاس سال بعد کا ہے۔ اس کی تاریخ پیدائش معلوم نہیں۔ علی عادل شاہ ثانی کے دور حکومت 1657۔ 1627ء / 1068۔ 1037ھ میں اس کے انتقال کا حال تفصیل سے ملتا ہے۔ صاحب بساتین السلاطین نے تو اسے شہید کے نام سے یاد کیا ہے اور اس کی جو تفصیل بیان کی ہے اس کا اردو ترجمہ حسب ذیل ہے:۔

> ”عشرۂ محرم میں شب عاشور جو امام عالی مقام کی شہادت کی رات ہے مرزا ساری رات مرثیہ خوانی کرتا رہا۔ صبح کے وقت جب وہ حوائج ضروری سے فارغ ہونے کے

---

1 ابراہیم زبیری۔ بساطین السلاطین ص 422

لیے گیا تو ایک ظالم دشمن نے جو اس کی عداوت میں کچھ پہلے ہی اٹھ کر پاخانے میں چھپ گیا تھا خنجر سے اسے شہید کر دیا۔ صبح کو جب دستور کے مطابق تمام اہل دکن علم اور تعزیے لے کر گھروں سے باہر نکلے اور دریا پر لے جانے لگے تو علی عادل شاہ نے پورے شہر میں یہ منادی کراوی کہ سب لوگ اپنے تعزیے اور علم لے کر ابراہیم پورے کے دروازے سے کہ جس کا نام فتح دروازہ ہے گزریں۔ شاہی حکم کی تعمیل میں سب لوگ جوق در جوق علم اور تعزیوں کے ساتھ اس دروازے سے گزرے۔ سب تعزیوں کے پیچھے مرزا کا جنازہ روانہ ہوا جس کے آگے آگے اس کے شاگرد مرثیے پڑھتے ہوئے چل رہے تھے۔ مرزا کے جنازے کے ساتھ لوگوں کا بے پناہ ہجوم تھا۔"[1]

اس واقعہ کا بھی صحیح سال معلوم نہیں ہو سکا۔ بہر حال اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیہ گو کی حیثیت سے اپنے زمانے میں مرزا کو جو مقبولیت حاصل ہوئی وہ کم لوگوں کے حصے میں آئی ہوگی۔ بزرگان دین سے اس کی عقیدت کی بنا پر لوگوں میں اس کے بارے میں دل چسپ روایتیں مشہور تھیں۔ ایام عزا میں مرثیہ پڑھتے پڑھتے اس پر ایسے وجد کی حالت طاری ہو جاتی تھی کہ وہ جوش میں آکر فی البدیہہ مرثیہ کہنے لگتا تھا۔ اس کے جذب کی کیفیت دیکھ کر لوگوں پر ایک عجیب عالم طاری ہو جاتا تھا۔ جہاں اس کے مرثیہ پڑھنے کی خبر ہوئی وہاں ٹھٹ کے ٹھٹ لگ جاتے۔ ایک رات جب وہ ایک بہت بڑے مجمع میں اسی عالم میں فی البدیہہ مرثیہ سنا رہا تھا اور حاضرین مجلس پر اس کے اشعار سے غم والم کا وفور تھا۔ اس نے یہ مصرع پڑھا

دلاں پھانکاں اتاراں کر رکھو سینہ طبق میانی

اور اس کے بعد رک گیا۔ بہت کوشش کی لیکن دوسرا مصرع ذہن میں نہیں آیا۔ اس حالت سے مرزا کو بڑی کوفت اور شرمندگی ہوئی اور اسی حالت میں اس پر نیم بیہوشی کی کیفیت طاری ہو گئی۔ تب اس نے دیکھا کہ جناب رسالت مآب تشریف لائے اور اسے حکم دیا کہ یہ مصرع کہہ دے۔

---

1 ابراہیم زبیری۔ بساتین اسلاطین ص 432

نبی آویں گے محشر کوں یو تحفہ کر لے جاتا ہے

یہ مصرع سنتے ہی مرزا ہوشیار ہو گیا اور رسول اکرم کا بتایا ہوا مصرعہ پڑھ دیا اس کے بعد پھر فصاحت کا دریا اس کے سینے میں لہریں لینے لگا اور اس نے حسب معمول مرثیہ مکمل کیا۔[1]

مرزا کے مرثیے عادل شاہی مرثیوں کے ایک مجموعے میں مجلس اشاعت دکنی مخطوطات حیدر آباد سے شائع ہونے والے ہیں جنہیں سعادت علی رضوی نے ترتیب دیا ہے۔ ادارۂ ادبیات اردو کے مخطوطات میں بھی مرزا کے کچھ مرثیے ہیں اور اڈنبرا یونیورسٹی کے کتب خانے کی ایک بیاض میں بھی مرزا کے کچھ مرثیے ہیں جس کی مائکرو فلم پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ہے۔ ان مرثیوں کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرزا میں رزمیہ نظم لکھنے کی اچھی صلاحیت تھی۔ اس عہد کی زبان کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ان میں شان و شوکت بھی ہے اور روانی اور بلند آہنگی بھی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شہدائے کربلا سے اس کی عقیدت نے اسے مرثیہ گوئی کی طرف مائل کیا اور اس میدان میں اسے جب مقبولیت حاصل ہوئی تو اس کا دل اور بڑھا۔ اس کے ارد گرد عزاداری کے مختلف طریقے اس کی تخئیل کو مواد فراہم کرتے تھے اور موضوع سے اس کا خلوص اسے ایسے ذہنی تجربے سے گزارتا تھا کہ وہ اپنے تصور کی آنکھوں سے واقعہ کربلا کو دیکھتا اور اس میں بیانات کے نئے نئے پہلو پیش کرتا تھا۔ یہ ضرور ہے کہ یہ پہلو اس کی ذاتی اپج نہیں تھے بلکہ کم و بیش وہی واقعات تھے جو روضۃ الشہداء اور اسی قسم کی دوسری کتابوں میں ملتے تھے لیکن ان کو مرثیے میں پیش کرنا مرزا کا کارنامہ ہے۔

مرزا کے مرثیوں کی سب سے بڑی خصوصیت ان کا تسلسل ہے۔ وہ جب کسی ایک شہید کا بیان شروع کرتے ہیں تو سلسلے سے اس کے بارے میں مختلف واقعات کا بیان کرتے جاتے ہیں۔ مثلاً جناب قاسم کے حال میں ان کا ایک مرثیہ ہے جو اس طرح شروع ہوتا ہے:۔

کنوں قصہ شجاعت کا سو قاسم کی شہادت کا
یزدیاں کی عداوت کا کروزاری مسلماناں

---

[1] بساتین السلاطین ص432

اس میں انہوں نے پہلے حضرت قاسم کی بہادری کی تعریف لکھی ہے پھر اپنے بھائی عبداللہ کی شہادت کے بعد امام حسین سے طالب رخصت ہونے کا بیان کیا ہے۔اس سلسلے میں ان کے بازو پر بندھے ہوئے تعویذ کا پس منظر بیان کرنے کے لیے تقریباً پچاس بندوں میں امام حسین کی شہادت اور نزع کے وقت ان کی وصیت کا ذکر کیا ہے۔ پھر وصیت کا کاغذ امام حسین کے سامنے پیش کر کے ان کی اجازت چاہنا امام حسین کا پہلے جناب قاسم کو امام حسن کی وصیت کے مطابق دولہا بنانے اور پھر رخصت کرنے کا بیان ہے۔اس کے بعد میدان میں ان کی آمد ورجز پھر ازرق کے چار بیٹوں اور ازرق سے لڑائی کا بیان ہے۔اس کے بعد شہادت کا پورے مرثیے میں 216 بند ہیں۔ازرق اور عمر سعد کی گفتگو کا یہ مقام دیکھیے۔حضرت قاسم کی مبارز طلبی سن کر عمر ابن سعد ازرق سے کہتا ہے۔

کیا قاسم کے تب ڈر سوں عمر بن سعد ازرق کوں
اجا انکے مقابل توں کروزاری مسلماناں

کیا ازرق عمر کے تئیں ہزاروں منج مقابل نئیں
سو کیوں جاؤں یکس پر میں کروزاری مسلماناں

یو سن مرزا عمر ڈر سوں کیا یو بات ازرق کوں
نہ دیکھ یو سہل ان کوں توں کروزاری مسلماناں

کہ یو اولاد حیدر ہے دونوں عالم میں بہتر ہے
نہیں ساریاں پہ یو در ہے کروزاری مسلماناں

کیا بن آپ یو سرور رہے ہیں یوں ہلاک ہو کر
نہیں تو کاں ہمن ان پر کروزاری مسلماناں

کیا ازرق عمر کوں تب منجے مقراض لے توں سب
جو کترے توں نہ جاؤں اب کروزاری مسلماناں

کہ میرا قدر جاوے گا نہ کئی قابو میں لیاوے گا
یو طعنہ منج پہ آوے گا کروزاری مسلماناں

کیا منج کو پسر چار ہیں بڑے ظالم و خوں خوار ہیں
یکس تے یک جفا کار ہیں کروزاری مسلماناں

کیا بس ہیں مقابل تمیں اگر بھیجوں انوں کوں میں
تو کئی جانے کی حاجت نیں کروزاری مسلماناں

تب ازرق کی رضا اوپر یکس تے یک انگے ہو کر
آئے چار اوسگِ بدتر کروزاری مسلماناں

اس مرثیے میں ہر بند کا چوتھا مصرع "کروزاری مسلماناں" ہر جگہ مناسب نہیں معلوم ہوتا لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ خوانی میں آخری مصرع مرثیہ خوان کے بازو دہرایا کرتے تھے اور یہ وقفہ مرثیے خوان کے لیے دم لینے کا ہوتا تھا۔ اصل مرثیے سے اس کا تعلق نہیں ہوتا تھا۔ نصیر الدین ہاشمی نے مرزا کے مرثیۂ قاسم کے جو مقامات نقل کیے ہیں ان میں "کروزاری مسلماناں" کے بجائے آخر میں "کھویاراں صد اصد حیف" کے الفاظ ہیں۔ یہ نسخہ کا اختلاف ہے۔ اس سے ہمارے خیال کی تائید ہوتی ہے کہ یہ آخری مصرع مرثیہ خوان کے بازو لگالیا کرتے تھے۔ کبھی ایک مصرع دہرایا جاتا رہا کبھی دوسرا۔ بعض لوگوں [1] کو یہ غلط فہمی ہوئی ہے کہ مرزا کے یہ مرثیے قصیدے کی بحر اور غزل کی شکل میں ہیں اور "کروزاری مسلماناں" یا "کھویاراں صد اصد حیف" ان کی ردیف ہے۔ حالانکہ اگر اسے ردیف مان لیا جائے تو کوئی قافیہ نہیں ملتا۔ حضرت علی اصغر کے حال کا ایک مرثیہ ہے اس میں بھی "کروزاری مسلماناں" ہر تین مصرعوں کے بعد آتا ہے اور بظاہر اس کا ربط بھی ان تین مصرعوں سے معلوم نہیں ہوتا جو اس سے پہلے آتے ہیں۔ مربع میں یہ مصرع ترجیع کی طرح ہے۔

مرزا کے لمبے مرثیوں میں عموماً ایک تمہید ہوتی ہے۔ جس شہید کے حال کا مرثیہ ہوتا ہے۔ اسی کے

---

1 نصیر الدین ہاشمی، مقالات ہاشمی ص 231 سفارش حسین۔ اردو مرثیہ ص102

ذکر سے مرثیے کا آغاز نہیں ہوتا بلکہ اس کی شہادت کی اہمیت یا اس کے پس منظر کے طور پر وہ دوسرے واقعات بیان کرتے ہیں۔ ان بیانات سے شہید کا ذکر مربوط ہوتا ہے۔ حضرت علی اصغر کے مرثیے میں امام حسین کا دینی اور روحانی مرتبہ بیان کیا ہے۔ پھر امام حسین کا تنہا رہ جانا، خیمے میں آ کر اہل حرم کو صبر کی تلقین کرنا، بائیس بندوں میں ہے۔ اس کے بعد حضرت علی اصغر کا ذکر شروع ہوتا ہے۔ حضرت حُر کے حال کے مرثیے میں 234 اشعار ہیں۔ پہلے امام حسین کی عظمت اور کربلا کے میدان کا ذکر ہے اس کے بعد حضرت حُر کا بیان شروع ہوتا ہے۔

حضرت حُر حال کا مرثیہ قصیدہ کی بحر میں ہے اور قافیوں کی پابندی مثنوی کی طرح۔ اس کے یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

یک گھڑی چند ر نمن پائے ہیں جب دونوں شرف

ایک چلے سورج نمن اس رین جیسے دل طرف

حُر تب آ اس رن پہ ایسا ہانک ماری ہول ناک

گئی گگن ساتوں اپر جس ہانک کی ہیبت کی دھاک

یوں کہے میں او ہوں شیر نر کہ میرے سر پہ آج

مصطفےٰ کے نور دیدہ کی شفقت کا ہے تاج

آج اگر رستم کوں میں اپنا مقابل پاؤں گا

تو اسی باعث منے ملک عدم میں بھاؤں گا

مرزا نے ان مرثیوں میں جگہ جگہ اخلاقی مضامین بھی نظم کیے ہیں اور بے ثباتی دنیا وغیرہ کا ذکر بڑی دل کش تشبیہوں اور استعاروں سے کیا ہے مثلاً اسی مرثیے میں جناب حُر کی زبان سے حسب ذیل اشعار پیش کیے ہیں۔

حُر یو سن بولے کہ اے مردود دنیا ہیچ ہے

اس طمع اور اس طلب کے بیچ میں کئی پیچ ہے

عارف اس تے انہیں لیتا ہے یو گندا جنجال

یو طمع ایماں کے ہو پاؤں تلے مثل کنجال

بیشک اس پانی کنارے کیوں اور دوڑے یک نہنگ

ہے جسے پنجے تلے کنجال اور ڈوبے جوں سنگ

توں نہ پڑ دھوکے میں دنیا قلزم خوں ناب ہے

موج نمنے ہو کنارے یو طلب گرداب ہے

مصطفےٰ کے آل کی کشتی میں کیوں دیوے حذر

مصطفےٰ ایسا معلم ہوئے جس کشتی اُپر

جس دل اس کشتی کوں ثابت کر بندے لنگر نمن

واں او اترے امن سوں جنت ہو جاں بند رنمن

حضرت قاسم کے مرثیے میں بھی جناب امام حسن کی وصیت کے سلسلے میں ایسے مضامین موثر طور پر بیان کیے گئے ہیں۔

کہے اے نور جانی یو دیکھو دنیا ہے فانی یو
وفا نہیں زندگانی یو کرو زاری مسلماناں

دیکھو جدیاں نہیں رہے ہیں بقا کے تخت اُپر گئے ہیں
وفا دنیا سے نہیں کیے ہیں کرو زاری مسلماناں

بقا کا نہیں ہو تمارا یو گزارے عمر سارا یو
وداع ہو اب ہمارا یو کرو زاری مسلماناں

جہاں میں درد بدتر ہے ہمن خاصاں پہ خوشتر ہے
کہ ہمنا صبر بہتر ہے کرو زاری مسلماناں

مرزا کے مرثیوں میں لڑائی کا بھی بیان ہے۔ دو حریفوں کا نبرد آزما ہونا بھی ہے اور ایک دلاور کا پوری طرح سے جنگ کرنا بھی۔

کھلبلے سارے او ظالم ہو رہے تب نابکار — کئی سراں تن سوں تناں سر سوں جدا ہو خارزار
آخر اس چندر پہ ادا برسیہ و اٹ آئے ہیں — تیغ جوں بجلیاں اچالو نداں زخم برسائے ہیں
یک اتھا بدبخت ظالم قسورہ آواٹ کر — ہاتھ میں نیزہ لے ماریا تب حرِغازی اُپر
حُر کے سینے میں لگا نیزہ او جو کاری ہو تب — اس زخم کا غم پڑیا دو جگ اپر بھاری ہو تب
حُر تب اس ظالم کوں مارے ہور پڑے ویں رن منے — تھے ستاریاں سوں زخم انکے مبارک تن منے

لمبے لمبے مرثیوں میں ایسے موقع بھی آتے ہیں جہاں دو کردار گفتگو کرتے ہیں۔ ان گفتگوؤں سے مرزا کی قدرت کلام کا اندازہ ہوتا ہے۔

شہادت کا بیان مرثیے کا اہم جز ہے۔ مرزا جس ماحول میں مرثیے کہہ رہے تھے اس میں وہ برابر ہی اپنے کلام کا اثر بھی لوگوں پر ہوتا دیکھ لیتے تھے۔ یہی تجربہ انہیں لوگوں کی نفسیات میں دخیل کرتا رہتا تھا اور وہ اپنی تخئیل کی مدد سے گریہ کے جو پہلو نکالتے تھے ان کی تاثیر کا بھی اندازہ کر لیتے تھے۔ ان کے مرثیوں کی مقبولیت اور ان کی شہرت کا خاص سبب ان مرثیوں کا اثر انگیز پہلو تھا جس میں وہ واقعات کربلا کا دردناک انداز سے بیان کرتے تھے۔

شہیدوں کے حال میں ان کے لمبے مرثیے مربع ہیں۔ یا لمبی بحر کی مثنوی کی شکل پر۔ ان کے علاوہ غزل کی شکل میں بھی ان کے مرثیے ہیں جن میں نہ تو تسلسل ہے اور نہ کسی ایک واقعہ کا تفصیلی بیان بلکہ واقعات کربلا کا ذکر ہر شعر میں الگ الگ کیا گیا ہے۔ ان میں ایسے مرثیے بھی ہیں جو مخصوص تاریخوں اور عزاداری کی رسموں کے سلسلے میں لکھے گئے ہیں جیسے چاندرات کا مرثیہ، وداع کا مرثیہ وغیرہ۔

مرزاؔ کے مرثیوں کی زبان قدیم دکھنی زبان ہے جس کے سمجھنے میں آج کچھ دشواری ہو سکتی ہے۔ خوبصورت تشبیہوں اور استعاروں سے انہوں نے اپنی زبان کو ایسا سجایا ہے کہ اس سے ان کی قوتِ بیان کے ساتھ اس کے زور تخیل کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور سامعین کے ادبی ذوق کا بھی جو انہیں مرثیوں کی وجہ سے مرزاؔ کو آنکھوں پر بٹھاتے تھے اور جن کی قدردانی سے مرزا کی ذہنی کیفیت یہ ہو گئی تھی کہ شاہ وقت کو بھی اپنے اصول کے سامنے خاطر میں نہیں لاتے تھے۔

سورج ہر دیس ماتم سوں، اگن شعلے تے دم سوں
اپس تکیہ بدل غم سوں کرن کانٹے بچھاتا ہے
گئے شہ کے غم کے تیران جتے اس گگن میں صاف ہو
نہیں بھریو سب ستارے دسیں ہر شب اور شگافاں
یوں ہوا جیوں خضر مجھ کو ہادی راہِ نجات
کاڑھ ظلمت سوں دکھلیا چشمہ آب حیات
اس منورتن کوں یوں گھیری سیہ رو کی سپاہ
جیوں پنم کے چاند کوں چوں گرد سوں ابر سیاہ

مرزاؔ نے مرثیے کو اس ابتدائی دور میں ہی بہت اونچا کر دیا۔ اپنی طبیعت کے زور سے انہوں نے مرثیے میں نئے نئے پہلو پیدا کیے ایک ایک شہید کے حال میں نہ صرف خاصے طویل مرثیے کہے بلکہ ان مرثیوں میں مسلسل واقعات کا بیان، ان کی ڈرامائی ساخت، تمہید، واقعات، گھریلو زندگی، نفسیات انسانی، رخصت، رجز، جنگ اور شہادت کی تفصیل بیان کی اور اپنے عہد کو مدنظر رکھتے ہوئے اس میں زبان و بیان کی خوبیاں پیدا کیں۔ وہ پہلے مرثیہ گو ہیں جنہوں نے شوکت الفاظ اور زور بیان سے مرثیہ کو ادبی حیثیت سے بھی بلند کیا اور اپنے عہد کے انہماک عزاداری، محبتِ اہل بیت اور خلوص نیت کو ادبی شکل میں ڈھال کر اسے یادگار کر دیا۔

دورِ مغلیہ

1686ء میں بیجاپور اور 1687 میں گول کنڈہ پر اورنگ زیب کا قبضہ ہو گیا جس نے اورنگ آباد کو اپنا مستقر بنایا۔ پروفیسر عبدالقادر سروری نے اس وقت کی ادبی فضا کا صحیح تجزیہ کیا ہے۔

"پرانے زمانے میں عوام کی وفاداریاں شخصی یا خاندانی ہوتی تھیں اصول کے ساتھ انکاؤ کی بہت کم مثالیں مل سکیں گی۔ اپنے حکمرانوں کے ختم ہو جانے کے بعد عوام کے ذہنوں پر جو پژمردگی چھاگئی تھی اس کے نمائندے دراصل یہ شاعر ہیں۔ تصوف ناکام تمناؤں کے لیے ایک سہارا ہو سکتا ہے اور مذہبی موضوع شاعر کے لیے روحانی تسلی کا باعث ہو سکتے ہیں۔ اس زمانے میں کچھ مرثیہ نگار بھی تھے جو شہدائے کربلا کے مصائب پر آنسو بہا کر دراصل اپنے دل کی بھڑاس نکالتے تھے۔ [1]

قطب شاہی اور عادل شاہی سلطنتوں کے خاتمے نے ان تقریبوں کو ختم نہیں کیا جو دکن کی تہذیبی زندگی کا جز بن گئی تھیں۔ اتنا ضرور ہوا کہ اب بسنت یا دسہرے کے میلے یا محرم کے جلوس میں بادشاہ نہیں شامل ہوتا تھا۔ شاہی سرپرستی میں محرم میں جو لنگر ہوتے تھے وہ بند ہو گئے۔ شاہی ذاکر اور مرثیہ خواں بھی باقی نہیں رہے عزاداری کی جو رسمیں امرا اور عوام میں مروج تھیں وہ جاری رہیں۔ جلوس نکلتے تھے۔ علم ایستادہ کیے جاتے تھے اور مجلس منعقد ہوتی تھیں۔ اس عہد کے مرثیہ گویوں میں ذوقی، بحری، اشرف، ندیم اور تبسم احمد [2] ممتاز ہیں۔

عادل شاہی اور قطب شاہی درباروں کے خاتمے نے بہت سے شاعروں اور مرثیہ نگاروں کو منتشر کر دیا اور وہ دکن کے گردو نواح میں گجرات، کرناٹک، کرنول وغیرہ چلے گئے اور وہاں شعر و سخن کی نئی روایتیں قائم کرنے لگے۔

اورنگ زیب کے انتقال کے بعد مغلیہ سلطنت پر زوال کے آثار نمایاں ہوئے اور دھیرے دھیرے اس عظیم الشان سلطنت کے بھی ٹکڑے ہونے لگے۔ بااثر صوبے داروں نے سلطنت کے مختلف حصوں میں اپنی الگ الگ حکومتیں قائم کرلیں۔ چنانچہ 1723 میں نظام الملک آصف جاہ کی سرکردگی میں دکن کی آصف

---

1 عبدالقادری سروری: اردو کی ادبی تاریخ ص 127

2 دکن میں اردو میں انہیں تیم احمد لکھا گیا ہے۔ ص 377 (چھٹا ایڈیشن)

جاہی سلطنت کا قیام ہوااور اس نئی سلطنت نے یہاں کی دوسری تہذیبی سرگرمیوں کے ساتھ عزاداری اور مرثیہ خوانی کی رواجوں کو بھی ترقی دی۔

مرثیہ گوئی کی رفتار کا اندازہ کرنے کے لیے ہم نے اس عہد کے دو ممتاز مرثیہ گویوں کو جائزے کے لیے منتخب کیا ہے۔ ہاشم علی اور درگاہ قلی خان دوراں الگ الگ پہلوؤں سے اردو مرثیے کے ارتقا میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کے کلام سے اس دور کی مرثیہ گوئی کو سمجھا جاسکتا ہے۔

ہاشم علی:۔ ہاشم علی برہان پوری کے مرثیوں کا پتہ ابھی تک صرف اڈنبرا یونیورسٹی (Edinburgh) کے کتب خانے میں ملا ہے۔ اس کتب خانے کی فہرست مسودات میں ہاشم علی کے بارے میں حسب ذیل اندراج ہے جسے جیلانی کامران نے اردو میں ترجمہ کر کے اس طرح درج کیا ہے۔[1]

> "ہاشم علی کا زمانہ ولی اور حاتم سے پہلے کا زمانہ ہے۔ یہ مرثیہ نگار عہد جہانگیر میں مشہور تھا۔ برہان پور میں مقیم تھا اور 1065ھ میں بقید حیات تھا۔ شیخ احمد فراخی کے حلقۂ ارادت سے تعلق رکھتے تھے جن کا سن انتقال 1034ھ مطابق 1625ء ہے اور جن کا مقبرہ سرہند میں ہے۔ ہاشم علی کے بارے میں وثوق سے کہا جاسکتا ہے کہ 1030ھ مطابق 1621ء میں دور اور نزدیک مرثیہ نگار اور شاعر کی حیثیت سے بہت مقبول تھا۔"

اور اسی بنیاد پر انہوں نے ہاشم علی کو سترہویں صدی عیسوی کے نصف اول کا شاعر قرار دیا ہے۔[2] مرتب فہرست مخطوطات کو کسی وجہ سے ہاشم علی کے زمانے کے متعلق بڑی غلط فہمی ہوئی ہے۔ ہاشم علی کے مجموعۂ مراثی "دیوان حسینی" کے مرثیہ نمبر 20 کے آغاز میں یہ عبارت درج ہے:۔

---

1 استاد ہاشم علی۔ شب تاب (1961)

2 جیلانی کامران عجمی شعری روایت کا جائزہ اور مرثیہ نگار ہاشم علی۔ نقوش لاہور

"از جملہ تفضلات امام شہید کہ مرا ایں عاصی شدہ آنست کہ برادر ایمانی
حافظ فضل الدین در عالم رویا بتاریخ بسیتم ماہ مبارک رمضان یک ہزار و یک صد
چہل وہشت (1148ھ) مشاہدہ نمود......"

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ 1148ھ 1736ء میں ہاشم علی زندہ تھے۔ ایک اور مرثیے کے آخر میں یہ بند ملتا ہے:۔

جب منجم نے کیا اس دردنامے کا حساب عین و قاف و سین آیا تب رقم اندر کتاب
سن کے یو تاریخ کوں سینے میں دل ہوتا کباب ختم کر ہاشم علی قاشم کی شادی کے یہ بین

اس سے اس مرثیے کی تاریخ تصنیف 1160 مطابق 1747ء ظاہر ہوتی ہے۔ ان دو اندرونی شہادتوں سے ثابت ہوتا ہے کہ ہاشم علی 1736 سے 1747 تک ضرور مرثیے کہتے رہے۔ فہرست مخطوطات کے مرتب نے معلوم نہیں کس بنا پر انہیں تقریباً ایک سو سال پہلے کا شاعر قرار دیا ہے۔ قطعی طور پر اس کا ثبوت بھی کہیں نہیں ملتا کہ وہ برہان پور ہی میں ساری زندگی رہے یا اور کہیں بھی گئے۔ کہیں کہیں پر ان کے مرثیوں میں ایسے مصرع ضرور موجود ہیں جن سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ دکن میں نہیں ہیں لیکن ان کے مرثیے دکن پہنچتے ہیں اور داد حاصل کرتے ہیں۔ اس قسم کے اشعار حسب ذیل ہیں:۔

ہاشم علی عجب نہیں یو مرثیے کو سن کر تجھ پے خلیفہ قادر تحسین کرے دکن میں

ہاشم علی لے آئے محبان نے یو خبر دکھن سے ہو کے تیرے سخن کربلا چلے

ہاشم علی لکھا توں بیکس و دلہن کی باتاں اس غم سے ہے جگر خوں اور چشم اشک ریزاں
گجرات میں پڑھے جب یہ مرثیے کوں یاراں سن کر چلے ہیں روتے دکھنی دکھن کوں اپنے

اس اقتباس کے پہلے شعر سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ہاشم علی اور قادر ایک دوسرے کے ہم عصر ہیں۔ قادر کا زمانہ خود اس کے ایک شعر میں نظم ہوا ہے۔

سنہ گیارہ سوا پر انچاس سال   سنزبا نا قادر اکا لہو میں لال [1]

گیارہ سوانچاس ہجری عیسوی سال کے مطابق ۱۷۳۷ ہوتا ہے۔

ہاشم علی کے مرثیوں کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت دکن کے باہر بھی عزاداری کا رواج عام ہو چکا تھا اور گجرات کے شہروں میں بھی مراسم عزا بجالائے جاتے تھے۔ ان مرثیوں میں بعض کے عنوانات ہی سے ان کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً ایک مرثیہ مرثیۂ بیداد کے عنوان سے ہے جس میں کچھ دور کے بعد یہ عبارت ملتی ہے۔ "ازایں جا استادہ شدہ بروئے تابوت بخوانند"۔ اسی طرح زیارت اور چالیسویں کے مرثیوں کے ابتداء میں حسب ذیل عبارت ہے:۔

"دربیان روز سیوم کہ در اصطلاح روز پھول در آں زیادت گویند وایں مرثیہ مخصوص آں روز است"۔

"مرثیۂ چہلم کہ بہ اصطلاح اہل ہند چالیسواں گویند و مناسب است کہ در آں روز یا شب خواندہ شود"۔

اس کے علاوہ ان کے مرثیوں میں بھی جا بجا ایسے اشعار ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بعض خاص موقعوں پر پڑھنے کے لیے مخصوص تھے۔

لے چلے شہ کا کنوارا یا رسول   یہ تمہارا تھا پیارا یا رسول

یہ جنازے ساتھ جاتے سب محب   یا حسین کا کرتے نعرا یا رسول

شہ کا لے کے علم چلو یاراں   سر سین کر کے قدم چلو یاراں

---

[1] نصیر الدین ہاشمی، یورپ میں دکھنی مخطوطات ص 236

آج تابوتِ شہ لیجاتے ہیں ۔ سارے طفلاں یتیم جاتے ہیں

دیکھو شہ کا آج یاراں لے چلے تابوت کوں ۔ فاطمہ کا گھر ہے ویراں لے چلے تابوت کوں

آج ہے چہلم عزیزاں غم کرو ۔ شاہ دیں کا آخری ماتم کرو

دل سوں آہِ سرد کوں ہر دم بھرو ۔ اربعیں اس مقتدا کا آج ہے

علم یا تابوت کے ساتھ جلوس کی شکل میں ان مرثیوں کو پڑھتے ہوئے چلنے کا بیان عزاداری کے طریقوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ آخری اقتباس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ہاشم علی کے زمانے میں محرم سے لے کر صفر کی بیس تاریخ تک عزاداری کا رواج ہو چکا تھا۔

ہاشم علی نے اپنی تمام عمر مرثیہ گوئی میں صرف کی اور اپنے مرثیوں کو ردیف وار ایک مجموعے میں جمع کر کے اس کا نام دیوان حسینی رکھا۔ جس کا قلمی نسخہ اڈنبرا یونیورسٹی کے کتب خانہ میں موجود ہے (نسخہ 379) اس نسخے کے مائکرو فلم پر ہمارے ان بیانات کا دارومدار ہے۔

دیوان حسینی میں دو سو اڑتیس مرثیے ہیں۔ ڈاکٹر زور کا خیال ہے کہ دیوان حسینی کا اڈنبرا کا نسخہ ہاشم علی کے تمام مرثیوں کا مجموعہ نہیں ہے۔[1] لیکن دیوان حسینی کے علاوہ ہاشم علی کے مرثیوں کا کہیں اور پتہ اب تک نہیں لگ سکا۔ اس دیوان میں مرثیوں کی ترتیب ردیف وار ہے۔ اگر انھیں موضوعات کے اعتبار سے دیکھا جائے تو ان میں شہدائے کربلا کے مرثیوں کے علاوہ حضرت رسول خدا، جناب فاطمہ، حضرت علی، امام حسن وغیرہ کے بھی مرثیے ہیں چند عنوانات حسب ذیل ہیں۔

1۔ بے پدر ماندن حضرت زین العابدین بعد شہادت پدر و گرفتار آمدن با اہلبیت کرام۔

2۔ برگشتن ذوالجناح از معرکہ بعد شہادت آں شہسوار کربلا۔

3۔ بیان تشریف آوردن حضرت سیدۃ النساء در دشتِ کربلا بعد از شہادت حضرت امام حسین۔

---

1 ڈاکٹر محی الدین زور۔ اردو شہ پارے جلد اول ص 166

4۔ دربیان بُردن اہل بیت محترم بعد از شہادت امام حسین بسوئے شام

5۔ دربیان شکوہ نمودن زینب خاتون بہ حضرت امیر المومنین۔

6۔ بیان بردن شامیانِ بے ایمان سر مبارک امام حسین بجانب شہر شام نزد یزید نافرجام۔

جس طرح مرزا نے حضرت حُر، حضرت قاسم اور حضرت علی اصغر کے حال میں الگ الگ مرثیے لکھے ہیں اسی طرح ہاشم علی کے بھی بہت سے مرثیے ایسے ہیں جو واقعات کربلا میں سے یا تو کسی ایک شہید کے حال میں ہیں یا کسی ایک واقعے کا سلسلہ سے ذکر کرتے ہیں۔ اس طرح کے مرثیے پسران مسلم، جناب سکینہ، حال اسیری حضرت عابد، جناب زینب کی حضرت علی سے فریاد وغیرہ ہیں۔ جناب قاسم اور حضرت علی اصغر کی شہادتوں کا موضوع ہاشم علی کے نزدیک مرثیے کا خاص موضوع ہے۔ اس لیے ان پر انھوں نے متعدد مرثیے لکھے ہیں۔ خاص طور پر جناب قاسم کے متعلق طرح طرح سے زور طبع دکھلایا ہے۔ مثال کے طور پر حسب ذیل مطلع لکھے جاتے ہیں۔

(مربع)

1۔ افسوس ہے ہزار کہ نوشہ گزر گیا ۔۔۔ روتی دولہن کوں چھوڑ گھونگھٹ میں کدھر گیا

2۔ قاسم کہے دکھاؤ شتابی لگن مرا ۔۔۔ مجھ ہاتھ میں لے آؤ بندھاؤ کنگن مرا

3۔ پھر بنتی ہو شفق میں شہ کے ماتم کا ہلال ۔۔۔ غم کی رات لایا ہے کھلتے گل شہادت کا نہال

4۔ اے نجومی شاہزادے کا دکھاتے ہیں لگن

کھول تیرا تو شتابی سوں بتا ہم کو شگن

5۔ چونک اٹھی دولہن یکایک ملتی انکھیاں نیندسوں

دیکھ کر سینے میں دولہا کہتی گریاں نیندسوں

(مفردہ)

6۔ہوئے گا کربلا شہ کا لگن صباح
قاسم کے ہاتھ میانے بندھاویں کنگن صباح

7۔آج قاسم کوں ہے لگن کا فراق
ہائے دل میں رہا دولہن کا فراق

8۔ہائے قاسم چلا ہے ابن حسن
روتے جلوے میں چھوڑاپنی دولہن

9۔اے نورچشم مصطفےٰ قاسم بھیاتے کیوں نہیں
روتے کہی نوشہ کی ماں نوبت دھراتے کیوں نہیں

10۔دیکھوں محباں ہلال ماتم ہوانمایاں گگن میں غم تیں
دلوں میں ندیاں لوہو کی بہتیں چلیں ابل کرنیں میں غم تیں

11۔کہیاراں حسن سیتیں کہ قاسم کوں بھیاتے ہیں
اکیلی چھوڑدولہن کوں وہ نوشہ آج جاتے ہیں

12۔گرے جب شہید ہوکے قاسم حسن
گھونگھٹ میں نماسر کوں روئی دولہن

ہاشم علی کے مرثیوں میں رزم کے بیانات نہیں کے برابر ہیں۔ان کے طویل مرثیوں میں رخصت کے مناظر تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں جن سے سننے والوں پر دردو غم طاری ہو۔جناب علی اصغر کاذکر جن مرثیوں میں کیا گیا ہے وہ بھی دردانگیز ہیں۔چند مرثیے توایسے ہیں جو پورے ہی نالہ وفریاد پر مشتمل ہیں اور ان کے عنوانات ہی اُن کی نوعیت کی وضاحت کرتے ہیں مثلاًایک مرثیے کا عنوان ہے "دربیان شکوہ نمودن زینب خاتون بہ حضرت امیرالمومنین"ایک اور مرثیہ ہے۔جس میں جناب شہر بانو کی فریادوفغاں لکھی گئی ہے۔اس طرح شروع ہوتا ہے۔

شہر بانو یوں پکاریں ہائے داور کیا کروں
بےکسی میں کاں محمد کاں ہیں حیدر کیا کروں

فاطمہ خیرالنساء نہیں آج حاضر کیا کروں
تشنہ لب مارا پڑا ہے رن میں سرور کیا کروں

ایک دوسرا مربع مرثیہ جس میں آخری مصرع ترجیع کی صورت میں ہر بند میں آتا ہے جو یہ ہے۔

آج پر خوں کفن ترا اصغر
لال بے کل بدن ترا اصغر
آج سوکھا دہن ترا اصغر
حیف یوبال پن ترا اصغر

دیکھ اپنا شہید نور العین
روتی چھاتی کوں کوٹ کرتی ہیں
شہربانو انجھوں سے بھر کے نین
حیف یو بال پن ترا اصغر

آج کیوں ان منا ہے میرا لال
آج سویا ہے کیوں تو گردن ڈال
لہو بھرے ہیں ترے یہ دونوں گال
حیف یو بال پن ترا اصغر

کس کا اب پالنا جھلاؤں گی
کس کو چھاتی سیتی لگاؤں گی
لوری دے کے کسے سلاؤں گی
حیف یو بال پن ترا اصغر

انداز بیان کی ندرت، تشبیہوں اور استعاروں کی سجاوٹ سے ہاشم علی نے اپنے مرثیوں کو خوبصورت بنایا ہے۔ ان میں ادبی محاسن پیدا کیے ہیں اور رمز و اشارے سے شعریت پیدا کی ہے لیکن ایسے موقعوں پر بھی وہ مرثیے کا بینہ پہلو نہیں بھولتے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک مضامین دردناک کا ہونا مرثیے کا لازمی جز ہے اس لیے وہ مرزا کے رزمیہ مناظر اور آمد ورجز کی شان و شوکت پیش نظر ہونے کے باوجود بھی اس کی طرف راغب نہیں ہوتے اور اپنے مرثیوں کو اظہار رنج و غم کے دائرے سے باہر نہیں جانے دیتے۔ ایک مرثیے کے یہ چند بند دیکھیے:

پھر بنتی ہو شفق میں شہ کے ماتم کا ہلال
سب شہیداں لہو میں بھیگے کربلا میں آج لال
غم کی مدت لایا ہے یہ کھلتے گل شہادت کے نہال
رن میں قاسم پھاگ کھیلیں کا کیا ہوگا خیال

کیوں پڑی ہے دھوم دیکھو کربلا کے بن منے
آہ وزاری بوم پڑنے شور ہے نوگھن منے
کیوں رہی ہے چوم ہر اک کوں اجل اس رن منے
بن بنا جاتا ہے دولہا خون دل اپنا اچھال

تھی عبیر اس رن کے ماتھے رخ اوپر گرد و غبار
دیکھے دولہا لہو میں لت پت وہ حسن کا یادگار
ہے رنگیلا لال سارا اپنے لہو میں گل انار
ہائے دیکھو اس بنے کے گال اپر لگنا گلال

وہ نویلی آج دولہن کھول گھونگھٹ سر بسر
اپنے شہ کے لہو میں ہو کے لال پوچھے تب خبر
کہاں گرے ہیں ہائے بے سر ہم کھڑے ہیں منتظر
جو جھ کر زخمی پڑے ہیں رن منے ہو کر نڈھال

اس مرثیے میں ہولی کے تلازمے نے ایک کیفیت پیدا کر دی ہے۔ شادی کا سرخ جوڑا، میدان قتال میں خون میں نہا کر شہید ہونا اور ہولی کھیلنے والوں کا رنگ سے تربتر ہونا ایک دوسرے سے ایسے مماثل ہیں کہ ایک سے دوسرے کی طرف خیال جا سکتا ہے۔ ان دونوں میں جو شادی و غم کا تضاد ہے وہ جذبات کو ابھارنے اور غم والم کو بڑھانے کا اچھا ذریعہ ہوا ہے۔ ہاشم علی نے اس تلازمے سے کام لے کر اردو کے رثائی ادب کی وسعت بخشی ہے۔

ہاشم علی کے بعض مرثیوں میں مکالموں کی اچھی مثالیں ہیں۔ ایک مربع مرثیے میں انھوں نے نئی نویلی دولہن جناب فاطمہ کبریٰ اور حضرت قاسم کا اس وقت کا منظر پیش کیا ہے جب وہ میدان جنگ کے لیے رخصت ہو رہے ہیں۔ نئی بیاہی عورت کی شرم و حیا اور تھوڑے عرصے کی قربت کے بعد زندگی بھر کی جدائی کا سامنا ایسی جذباتی کشمکش کا منظر ہے جسے ہاشم علی نے بڑے فنکارانہ انداز سے پیش کیا ہے:

جلوے سے اٹھ کے رن کو چلا تب کہی دولہن
دامن پکڑ کے لاج سوں انجھواں بھرے نین
مت چھوڑ کر سدھارو تم اس حال میں ہمن
تم بن رہے گا ہائے یہ سونا بھون مرا

جاتے ہو چھوڑ رن کی طرف مجھ کو تم رُلا
نہیں شرم کا ہنوز یہ سر سوں گھونگھٹ کھلا
کرتے نہیں محبت و جاتے میا بھلا

اس زندگی سوں آج بھلا ہے مرن مرا

قاسم کھڑا تھا روتے نین سُن دولہن کی بات

غمناک اپنا دیکھ کے دامن دلہن کے ہات

تب آہِ دردناک سوں بولا دولہن کے سات

اے بوستانِ راحت وسروِ چمن مرا

مجھ کو نہیں ہے تیری جدائی پہ اختیار

تیرے فراق ساتھ میں جاتا ہوں اشکبار

میں کیا کروں صلاح نہیں حکم کردگار

حق نے کیا ہے رن میں مقرر رہن مرا

دے کر نشانی روتے لگایا اُسے گلے

دونوں کے دل پگھل کے لوہو ہو کے بہ چلے

رخصت ہوا ہے رن کوں چلا پھر کے نہیں ملے

دولہن کہی کہ ہائے گیا من موہن مرا

دیوان حسینی میں زیادہ تر مرثیے غزل کی شکل میں ہیں۔ سلاموں کی تعداد بھی کافی ہے۔ یہ مرثیے زیادہ لمبے بھی نہیں اوران میں تسلسل بھی نہیں پایا جاتا۔ اسی لیے بیشتر مرثیوں میں کسی خاص واقعے یا کسی شہید کا بیان نہیں۔ جو مرثیے کسی خاص موضوع سے متعلق ہیں مثلاً چاند رات یا چہلم یا شب شہادت ان میں موضوع کی یکسانیت تو موجود ہے لیکن کسی خاص واقعے کا مسلسل بیان نہیں ملتا۔ بہر حال مجموعی حیثیت سے ہاشم علی اپنے خصوصیات اور مقدار کلام کی وجہ سے مرثیہ گوئی کی تاریخ میں اہم درجہ رکھتے ہیں۔

درگاہ قلی :۔ خان دوراں درگاہ قلی خاں 1766۔1710ء 1180۔1122ھ کے آباواجداد مشہد سے ہندستان آکر ممتاز عہدوں پر رہے۔ درگاہ قلی جوان ہوتے ہی دکن کے حاکم آصف جاہ کے مقربین میں ہوگئے۔ 1738ء 1151ھ میں آصف جاہ اول جب دہلی آئے تو درگاہ قلی خاں سالار جنگ بھی ان کے

ہم رکاب تھے۔ اس وقت ان کا داروغگی ہرکارہ یعنی وقائع نویس کا عہدہ تھا جس پر معتبر آدمی ہی مامور کیے جاتے ہیں۔ دہلی میں جب نادر شاہ نے قتل و غارت کا حکم دے دیا تو محمد شاہ کی طرف سے آصف جاہ اول نادر شاہ سے گفتگو کرنے گئے۔ درگاہ قلی ان کے ہم رکاب تھے۔ اس موقع پر انھوں نے جو دلیری اور جاں بازی دکھائی اس کا ذکر تذکروں میں بڑے اچھے الفاظ میں ملتا ہے:

"در ہنگامہ نادر شاہی ہمراہ رکاب بود۔ جاں فشانی مافوق طاقت بشری بہ تقدیم رسانید[1] ۔"

لچھمی نرائن شفیق نے بھی کم و بیش انھیں الفاظ میں ذکر کیا ہے۔ دہلی میں انھوں نے اپنی رفاقت، بہادری اور وفاداری کا آصف جاہ پر ایسا سکہ جمایا کہ اُن کو دکن آکر پہلے اورنگ آباد کی خدمت کوتوالی سپرد ہوئی اور جب صلابت جنگ نے اورنگ آباد کے بجائے حیدر آباد کو دارالخلافہ بنایا تو درگاہ قلی کو 1753ء میں شش ہزاری منصب ملا جس کے کچھ عرصے کے بعد وہ اورنگ آباد کے صوبے دار مقرر کر دیے گئے۔

آصف جاہ ثانی تخت نشین ہوئے تو انھیں اور زیادہ اعزاز ملے اور کچھ دنوں بعد خانِ دوراں کا خطاب بھی ملا۔ لیکن 1179ھ میں معتوب ہو کر اورنگ آباد کی صوبے داری سے معزول ہوئے جس کے دس گیارہ مہینے کے بعد انتقال کر گئے۔ اپنی رعایا پروری، عدل گستری اور حسنِ انتظام کی وجہ سے ہر دل عزیز اور دکنی امیروں میں ممتاز تھے۔ دہلی کے زمانۂ قیام میں انھوں نے وہاں کے حالات ایک سفر نامے میں بیان کیے ہیں جو بارہویں صدی ہجری کی دہلی کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی کے متعلق ایک معلومات افزا دستاویز ہے۔ یہ سفر نامہ "مرقع دہلی" کے نام سے شائع بھی ہو چکا ہے۔

درگاہ قلی بھی اصلاً ایرانی تھے اور اپنے گھرانے کی تہذیبی روایات کے ساتھ انھیں آل رسول کی محبت بھی ورثے میں ملی تھی جس کا اہم جزو عزاداری تھی۔ وہ خود بھی عزاداری کرتے تھے۔ شعر و سخن کا بڑا اچھا ذوق تھا۔ اردو فارسی دونوں میں طبع آزمائی کرتے تھے۔ سر سالار جنگ کے کتب خانے میں ان کے انیس

---

1 غلام علی آزاد: خزانہ عامرہ ص 223

مرثیے اور اکیس سلام ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے مرثیہ گوئی کے میدان میں صرف حصول ثواب کی نیت سے قدم نہیں رکھا بلکہ اس میدان میں اپنی طبیعت کا زور دکھایا ہے۔ حسن اتفاق سے ان مرثیوں پر سال تصنیف پڑا ہوا ہے۔ یہ مرثیے 1167ھ۔1753ء سے لے کر 1180ھ 1766ء تک میں لکھے گئے ہیں۔ شکل کے اعتبار سے ان میں بارہ مرثیے مربع ہیں اور صرف ایک مفردہ باقی مخمس، مثمن دہرہ بند، مسدس، ترجیع بند ہیں۔ بعض ایسے ہیں جن میں عربی فارسی یا بھاکا کے دو دو مصرعے دہرہ بند کے طریقے سے آتے ہیں۔ سلاموں میں بھی دس مربع کی شکل میں ہیں۔

درگاہ قلی کا زمانہ قریب قریب ہاشم علی ہی کا زمانہ ہے لیکن ان دونوں کے مرثیوں کو دیکھا جائے تو ان میں فرق نظر آتا ہے۔ اس فرق کا سبب درگاہ قلی کا قیام دہلی معلوم ہوتا ہے جہاں وہ آخر ربیع الاول ۱۱۵۱ھ میں پہنچے تھے اور 20 رجمادی الاوّل 1154ھ کو واپس ہوئے۔ اس طرح تین سال سے کچھ اوپر وہ شاہ جہاں آباد کی علمی اور تہذیبی زندگی سے بہرہ یاب ہوئے۔ ان کے سفرنامے سے اندازہ ہوتا ہے کہ بارہویں صدی ہجری کے وسط کی سماجی زندگی کے ہر گوشے سے انھوں نے تمتع حاصل کیا۔ میدان کارزار ہوں یا عشرت کدے، خانقاہیں ہوں یا شعرا کی محفلیں انتیس تیس سال کے اس امیر کی سب ہی جولاں گاہ بنے رہے۔ سلطنت مغلیہ کمزور سہی لیکن وہاں کا شہنشاہ اب بھی سارے ہندستان کا شہنشاہ تھا، دہلی لٹنے پر بھی عروس البلاد تھی۔ وہاں کی سماجی زندگی کی برتری برقرار تھی۔ وؔلی ایسا شاعر دہلی میں صرف چند مہینوں کے لیے آیا تو اس کا انداز کلام بدل گیا۔ درگاہ قلی کے بارے میں تو یہ بھی معلوم نہیں کہ دہلی آنے سے پہلے وہ شعر کہتے تھے یا نہیں۔ اس لیے کوئی تعجب کی بات نہیں کہ درگاہ قلی کے مرثیوں پر دکنی مراثی کے بجائے شمالی ہند کے مراثی کا رنگ غالب ہے۔ حالانکہ دہلی میں غزل اور مرثیہ دونوں ہی کی روایتیں اس وقت اہم نہیں تھیں بالخصوص مرثیہ گوئی میں تو دکنی شاعروں نے ڈیڑھ پونے دو سو برس میں ایسی شاندار روایت قائم کردی تھی جس کے آگے دہلی کو اپنی تہی دامنی پر شرمندہ ہونا چاہئے تھا لیکن "جادوئے محمود" کے علاوہ اسے اور کیا کہا جائے کہ درگاہ قلی کو دہلوی مرثیے نے اپنا گرویدہ کرلیا اور انھوں نے دکنی مرثیہ کے انداز سے ہٹ کر دہلوی انداز کے مرثیے لکھے۔

سر سالار جنگ کے کتب خانے میں درگاہ قلی کے جو مرثیے ہماری نظر سے گزرے وہ سب ان کے دہلی

سے دکن جانے کے بعد کے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ اس سے پہلے بھی انھوں نے مرثیے کہے ہوں۔ بہر حال ان مرثیوں کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اپنے یہاں کی مجلسوں میں پڑھنے کے لیے انھوں نے یہ مرثیے لکھے ہیں۔ ان مرثیوں کی ساخت میں تسلسل کا وہ انداز نہیں جو ہم دکن کے دیگر مرثیہ گویوں کے یہاں پاتے ہیں کہ ایک واقعے کا بیان شروع کر کے سلسلے سے اسے دوسرے تیسرے یہاں تک کہ آخر بند تک لے جائیں بلکہ ایک بند میں واقعۂ کربلا کے ایک پہلو کا ذکر کرتے ہیں تو دوسرے بند میں کسی اور پہلو کا جیسے :۔

پیاس سیں بیتاب جان بوتراب　　آٹھ دن میں نہیں ملا اک قطرہ آب
دیکھ عباس علی یہ اضطراب　　قصدپانی کا کیے جلد وشتاب
مشک بھر کرلے چلے مثلِ سحاب　　بے مروّت ہائے بھورے کرعتاب

چھوٹے بڑے نہیں کیا ہے ہے آنی کر
سارے بالک چلائے پانی پانی کر
خوک سگ سیراب و اولاد بتول
درعطش باصد مصیبت یارسول

وقت سختی بادشاہِ انس وجن　　یاد کر بھائی کا وہ غم گیں سخن
تھی مصیبت میں عروسی کیا کٹھن　　شربت آنسو اور مقنع تھا کفن
کیا تفاول کیا مہورت کیا شگن　　آہ یہ کیسی پڑی غم کی لگن

لوٹے سگری برات ہے ہے دولہ مار
دولہن ملتی ہاتھ ماٹی ملا سنگار
اے خدا آں قاسم تو کتخدا
می طپد درخوں بہ خاک کربلا

البتہ تسلسل ایسے مرثیوں میں پایا جاتا ہے جو کسی کی فریاد وزاری پر مشتمل ہیں۔ مثلاً ایک مرثیے کا مطلع حسب ذیل ہے۔

کہیں سکینہ سروپا برہنہ جاؤں گی — سب اہلِ حشر میں کیا شوروغل مچاؤں گی
کفن لہو سے بھرا باپ کا دکھاؤں گی — قصاص خونِ حسینِ غریب چاؤں گی

روم بہ حشروزسوز جگر کنم فریاد
جزائے خون پدررائگاں نہ خواہم داد

اس مرثیے میں جناب سکینہ کی زبانی مصائب اور مظالم کا بیان ہے۔ اسی طرح حضرت علی کی زبانی بھی ایک مرثیہ ہے۔

اوپر جن دو مرثیوں سے مثالیں دی گئی ہیں ان دونوں میں فارسی کی بیتیں لگی ہوئی ہیں۔ فارسی کا یہ بڑھا ہوا اثر بھی دہلی کے مرثیوں کی خصوصیت ہے۔ درگاہ قلی نے حافظ کی مشہور غزل "دل می رود زدستم صاحب دلاں خدارا" کی بھی ایک مرثیہ میں تضمین کی ہے۔ اس غزل پر بعض دوسرے مرثیہ گویوں کی تضمین بھی ملتی ہے۔ اسی طرح ایک مرثیے میں ہر مربع بند کے بعد یہ دو شعر آتے ہیں جس میں مثنوی مولانا روم کے مشہور اشعار میں تھوڑا سا تصرف کیا گیا ہے۔

فاطمہ کہتی سنو یہ دُکھ خدا کے واسطے — اور رسول اللہ حضرت مصطفےٰ کے واسطے
کیا جگر گوشوں کو پالے تھی بلا کے واسطے — ظلم و بیداد و مصیبت اور جفا کے واسطے

بشنواز مادر حکایت می کندجاں می دہد
وزجدا ئیہا شکایت می کندجاں می دہد
تاسر فرزندمن ببریدہ اند ببریدہ اند
ازنفیرم مردوزن نالیدہ اندنا لیدہ اند

درگاہ قلی بھی مرثیے کا مقصد بیان رنج و غم سمجھتے ہیں اور اسے صرف مصائب کے بیان تک محدود رکھنا چاہتے ہیں۔ جنگ و جدل، مناظر کا بیان، واقعہ نگاری کی طرف انھوں نے کوئی توجہ نہیں کی۔ کربلا میں امام حسین اور ان کے رفقاء جس پریشانی آفت میں پھنسے تھے اُسے یاد کر کے اشک فشانی کرنا ان کا مطمحِ نظر ہے اور اس میں وہ کامیاب ہیں:۔

ہے گا محمد عربی جن کے جد کا ناؤں مکا ہے جن کا گاؤں مدینہ ہے جن کی ٹھاؤں
ان اہل عصمتوں کو چلایا ہے پاؤں پاؤں لے لے پھرا ہے شہر بہ شہر ہائے گاؤں گاؤں

نازل ہوئی ہے جن کے اپر آیت حجاب

حرم اور عابد بیکس کو اونٹوں پر سلاسل میں سیاست میں لے آیا ہائے ظالم کے مقابل میں
کہا عابد کو ظالم نے تمنا کیا ہے تجھ دل میں کہے بھیج ہم غریبوں کو جہاں نانا کی تربیت ہے

درگاہ کے مرثیوں کے مقطعے ان کی عقیدت کے گواہ ہیں۔ امام حسین کے روضے کی زیارت کا شوق انھیں بیتاب کیے ہے۔ وہاں پہنچنے کی انھیں بڑی تمنا معلوم ہوتی ہے۔ بیشتر مقطعوں میں ان کا اظہار کیا ہے۔

طوف درگاہ شہید کربلا ہے جناب کبریا سیں التجا
حصول طوف درگاہ وزیارت آرزوے دل مرادِ دل ،امید دل ،تلاش و جستجوئے دل

ہے آرزوئے بندۂ درگاہِ شاہِ دیں روشن کرے سجود زیارت سے یہ جبیں

طوف درگاہ شہید کربلا ہے مدعا روز و شب اس آرزو میں ہو رہا ہوں مبتلا

دہلی میں عزاداری اور مرثیہ گوئی

شمالی ہندستان کی تاریخ پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ حکومت مغلیہ میں بھی امرا کے درمیان اقتدار کی کشمکش کم وبیش اسی طرح جاری رہی جس طرح شخصی سلطنتوں میں عموماً ہوتی ہے۔ ہمایوں کے زمانے سے ایرانی سردار حکومت میں نمایاں ہونے لگے کیوں کہ ایران کے بادشاہ طہماسپ صفوی کے حسن سلوک کی بدولت ہی 1555ء میں وہ دہلی اور آگرہ کا تخت دوبارہ حاصل کر سکا۔ شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں:

"جب ہمایوں سفر ایران کے بعد ہندستان واپس آیا تو اس کے ساتھ بے شمار ایرانی سپاہی، امراء اور علما تھے اور اس وقت سے ایران اور ہندستان کے زیادہ قریبی تعلقات کا آغاز ہوا جن کی وجہ سے ہندستان کی اسلامی تہذیب میں ایرانی اثرات تورانی اور عرب اثرات سے بھی زیادہ نمایاں ہوگئے ہیں" [1]

ایرانی سردار دربار مغلیہ میں اہم درجہ رکھتے تھے اور امور مملکت میں بہت دخیل تھے۔ لیکن مغلیہ سلطنت کا نظام کچھ ایسا رہا کہ اقتدار کی کشمکش انفرادی رہی اور یہ دکن کی طرح آفاقیوں اور دکھنیوں کی کشمکش کی طرح دو گروہوں میں تقسیم نہیں ہوئی اسے سلاطین مغلیہ کی ہوش مندی کہا جائے یا تدبّر کہ انھوں نے ملکی ضروریات کو ہمیشہ پیش نظر رکھا اور امرا کی گروہ بندیوں کو قومی، نسل یا فرقہ واری رنگ میں رنگنے نہیں دیا۔ جابجا ایسے آثار نظر آتے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ اپنے طور پر یہ ایرانی عزاداری کرتے تھے۔ عبدالقادر بدایونی منتخب التواریخ میں عہد ہمایوں کے شعرا اور فضلا کے سلسلے میں حیدر توتیائی کے بیان میں لکھتے ہیں:

---

[1] رودِ کوثر ص 30 (فیروز سنس، لاہور)

"وایں مطلع اوراکہ تعزیہ حضرت امام شہید مقبول و مقتول فلذۂ کبد رسول مقبول علیہ السلام نقش بستہ درایام عاشوراور معارک می خوانند:

ماہ محرم آمدوشد گریہ فرض عین

گریم خوں یہ یاد لبِ تشنہ ٔ حسین" 1

عہد اکبری اوراس کے بعد سلطنت مغلیہ کے عروج واستحکام میں ایرانیوں کا جو نمایاں حصّہ تھااس کے بارے میں شیخ محمد اکرام نے لکھاہے۔

"ایران کے بڑے بڑے شاعر مثلاً عرفی، نظیری مشہور مصور مثلاً خواجہ عبدالصمد، میر علی فرح اور قابل مدبر مثلاً علی مرداں، آصف خاں وغیرہ ہمایوں کے جانشینوں کے عہد میں ہندستان آئےاور علوم وفنون کی اشاعت اور اسلامی تہذیب وتمدن کی تشکیل میں بہت مفید ثابت ہوئے۔ مغلیہ حکومت کے استحکام اور قرار میں بھی ایرانی ذہانت اور تدبّر کو بڑادخل تھا۔" 2

جیساکہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں محرم کے زمانے میں عزاداری کرنا نہ صرف ایرانیوں کے عقیدے میں شامل ہے بلکہ اُن کی تہذیبی زندگی کا بھی اہم جزہے۔اس بناپر جہاں بیرم خاں، شیخ مبارک، فیضی،ابوالفضل، نورجہاں، آصف خاں جیسے مقتدر ایرانی ہوں وہاں یہ قرینِ قیاس ہے کہ اپنے طور پر محرم کے مہینے میں یہ ایرانی جگہ جگہ جمع ہو کر کربلا کے واقعات بیان کرتے ہوں گے۔ خصوصاًاس حالت میں کہ لاکھوں ایرانی علوم وفنون کی مختلف شاخوں میں دخیل ہوں اور جن کے اثر سے عام لوگوں کا کیاذکر امرا اور شاہی خاندان کے افراد تک عقائد میں بھی ان کے ہم نواہو گئے ہوں۔ شاہ جہاں کی محبوب ملکہ ارجمند بانو (ممتاز محل) تو ایرانی تھی ہی، شاہ جہاں کے منجھلے بیٹے شجاع کی تبدیلی عقائد بھی چھپی ہوئی بات نہیں۔ایک انگریز مورخ اُودن سڈنی نے بڑی احتیاط سے اس کی طرف اشارہ کیاہے۔

---

1 منتخب التواریخ ص130 (نول کشور)

2 رودِ کوثر ص30

"منجھلا بیٹا طبیعت کا ہوشیار تھا مگر بے اعتدالیوں نے فطری اوصاف کو اور شیعیت کی جانب میلان نے اپنے ہم مذہبوں میں اس کی نیک نامی کو صدمہ پہونچا دیا تھا۔"[1]

اس کے باوجود اس عہد کی تاریخوں میں ہمیں ایسا کوئی بیان نہیں ملا جس میں عزاداری کا ذکر ہو۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو کہ جو تاریخیں ہمارے سامنے ہیں وہ بیشتر سیاسی واقعات پر مشتمل ہیں۔ ملک کی تمدنی تاریخ نہیں ہے اس لیے شمالی ہندستان کی تہذیبی اور مجلسی زندگی بہت کچھ لاعلمی کے دھندلکے میں ہے۔ عہد اکبر اور عہد جہاں گیر میں جب جون پور کے ملا محمد یزدی ایسے مجتہد[2] اور آگرے کے نور اللہ شوستری ایسے قاضی تھے جن کے عقائد اور ضمیر کی آواز کو موت کی سزا بھی دبا نہ سکی تو ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس عہد میں عزاداری ہوتی ہی نہیں تھی لیکن اس وقت ہم عزاداری کا مطالعہ ایک معاشرتی رجحان اور ایک عمرانی قوت کی حیثیت سے کرنا چاہتے ہیں۔ کیونکہ عزاداری جب ایک سماجی عمل کی حیثیت سے زور پکڑتی ہے تو ادب میں اس کے مظاہر نظر آتے ہیں اور ہمیں اس کے اسی سماجی عمل اور اس کے ادبی مظاہر سے دل چسپی ہے۔ اس حیثیت سے دلی میں عزاداری کا عہد اورنگ زیب سے پہلے کوئی ثبوت نہیں مل سکا۔ اورنگ زیب کی مذہبی سخت گیری مشہور ہے لیکن اس کے وقت میں ایرانیوں کا اثر اتنا بڑھ چکا تھا کہ نہ صرف اس کے بہت سے درباری امرا اپنے محلوں میں عزاداری کرتے تھے بلکہ محرم کے ایسے جلوس بھی نکلتے تھے جن میں ایک خلقت شریک ہوتی تھی اور اپنے طور پر فن سپہ گری کا مظاہرہ کرتی تھی۔ اس مظاہرے میں کچھ ناخوش گوار صورتیں پیدا ہوئیں تو محرم کے جلوس میں تعزیوں کے سامنے تلوار چلانے کی رسم کو اورنگ زیب نے ممنوع قرار دیا۔ نواب شاہ نواز خاں "مرأت آفتاب نما" میں لکھتے ہیں:

---

1. اودن سڈنی (اردو ترجمہ ہاشمی فرید آبادی) ہندستان کی حالت برطانوی تسلط کے قریب ص 31

2. جون پور میں شاہان شرقی کے زمانے سے مسلسل عزاداری کے ہونے کا ذکر تاریخ عزاداری جون پور میں کیا گیا ہے۔ لیکن مولف نے حوالے نہیں دیے ہیں۔ انہوں نے لکھا ہے کہ ہندستان آنے سے پہلے فیروز شاہ تغلق کے عہد میں محلہ چھتری گھاٹ میں پہلا عزاخانہ تعمیر ہوا تھا۔ تاریخ عزاداری جون پور مولفہ خیر الدین عابدی ص 21

زاری کروائے مومناں شاہ جہاں کا کوچ ہے

شوراست در کون ومکاں صاحب قراں کا کوچ ہے

ازماتم آں گل بدن نیلا ہوا ہے یاسمن

نالم چو قمری درچمن، سروروں کا کوچ ہے

جب اقربا سارے گئے جب شاہ دیں مارے گئے

چندا گرا تارے گئے، عرش آشیاں کا کوچ ہے

اہل حرم راچوں گزرافتاد اس جنگاہ پر

گفتند اے خیر البشر، ہم بے کساں کا کوچ ہے

رو اے صلاحؔ مبتلا ازبہر شاہ کربلا

امروز باصد ابتلا اس کارواں کا کوچ ہے

فارسی افعال، ضمائر و اشارے کی زیادتی کے علاوہ ان مرثیوں میں جو بات نمایاں ہے وہاں کی عروضی مضبوطی ہے حروف کا گرنا یا دینا جو دکنی مرثیوں کی عام خصوصیت ہے ان میں نہیں، تیسرا شعر تو خصوصاً بہت صاف ہے۔ جس میں فارسی کا نامناسب دخل بھی نہیں۔ اس سے یہ بھی خیال ہوتا ہے کہ صلاحؔ کے مرثیے شمالی ہند میں اردو کے اولین مرثیے نہیں۔ بلکہ مجلسوں میں پڑھنے کے لیے اس کے پہلے سے مرثیے لکھے جاتے ہوں گے۔

اٹھارھویں صدی عیسوی میں ایک طرف تو اردو میں شعر کہنے کا رواج بڑھا دوسری طرف اورنگ زیب کے انتقال کے بعد عقائد کی آزادی کی فضا قائم ہوئی اور اس کا امکان ہوا کہ عزاداری کے رسوم کو ایک اجتماعی شکل حاصل ہو اور مجلسیں صرف با اثر امرا کی ڈیوڑھیوں کے اندر ہی منعقد نہ کی جائیں بلکہ وہ ایسے اجتماع ہوں جن کا عام اعلان کیا گیا ہو اور جن میں چھوٹے بڑے سب شریک ہو سکیں۔ صلاحؔ کے بعد شاہ مبارک آبروؔ اور مصطفےٰ خاں یک رنگؔ کے جو مرثیے ملتے ہیں وہ بھی اس کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ وہ خواص کے لیے لکھے گئے۔ اور جب عزاداری عوامی نوعیت اختیار کرنے لگی، گھر گھر مجلسیں منعقد ہونے لگیں تو ایسے مرثیوں اور ایسی کتابوں کی ضرورت ہوئی جنھیں عوام مجلسوں میں پڑھ سکیں۔ بازاروں اور گھروں میں

مسلمانوں نے احتجاج کیااور لاہور میں ایک بڑے طبقہ نے حکم ماننے سے انکار کر دیا۔ بادشاہ فوج لے کر لاہور پہنچے اور حنفی علماء سے مباحثہ و مناظرہ کیااور بالآخر اپنا حکم منوانے کے لیے شاہی توپ خانے کے افسر کو حکم دیا کہ توپیں چڑھا کر سرکشوں کو سزادی جائے۔ اُدھر شاہی قہر و غضب سے ٹکر لینے کے لیے شاہی مسجد پر ہزاروں آدمی ڈٹ گئے۔ قریب تھا کہ گولہ باری شروع ہو جائے لیکن بعض ایرانی مدبّر جو بادشاہ کے مزاج میں دخیل تھے سمجھا بجھا کر اسے اعتدال پر لائے اور یہ حکم عام منسوخ کر دیا گیا۔ تاریخ کے اتنے اہم واقعہ سے اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ خود بادشاہ کا ذہنی رجحان کیا تھا۔ اورنگ زیب کے انتقال کے بعد دہلی کی فضا کیسی تھی۔ ان حالات میں اگر باقاعدہ تعزیہ داری ہوتی ہو تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔

پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ایک قلمی بیاض ہے جس میں بعض مرثیے ایسے ہیں جو اپنی زبان کے خصوصیات کے اعتبار سے عہد اورنگ زیب کے معلوم ہوتے ہیں۔ ہندی لفظوں کے فارسی ضمائر، فارسی ترکیبوں میں ہندی کے الفاظ، اردو جملوں میں فارسی کے فعل اور حرف ربط اس کا پتہ دیتے ہیں کہ یہ مرثیے سترھویں صدی عیسوی کے نصف آخر کے ہوں گے۔

> "ان مرثیوں کی زبان سے ایک طرف میر جعفر کی زبان سے اور دوسری طرف نوری سعدی اور فطرت کے اشعار کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو اس میں کوئی شک نہ رہے گا کہ یہ مرثیہ گو میر جعفر سے قدیم تر ہیں۔ غالباً گیارھویں صدی ہجری اور سترھویں صدی عیسوی کے نصف آخر میں گزرے۔ ان کے مرثیے شمالی ہند کی قدیم ترین اردو نظمیں ہیں۔"[1]

اس قسم کے مرثیوں میں 68 صلاح کے ہیں اور انھیں کو اس عہد کا نمائندہ سمجھنا چاہئے۔ ان میں دو مثنوی ایک مخمس اور باقی غزل یا قصیدے کی شکل میں ہیں اور مختصر ہیں۔ ایک مرثیہ کے چند شعر یہ ہیں:

---

[1] سید مسعود حسن رضوی۔ دہلی کی مرثیہ گوئی۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد سوم (زیر طبع)

فارسی کی جگہ اردو لے ہی چکی تھی۔ اس لیے روضۃ الشہدا کے بجائے ایسی کتاب کی ضرورت محسوس ہوئی جسے عوام سمجھ سکیں اور فضلی کی کربل کتھا وجود میں آئی۔

کربل کتھا: [1] فضل علی فضلی نے کربل کتھا 1732ء۔ 1145ھ میں لکھی۔ اس میں بارہ مجلسیں ہیں جو فارسی کی مشہور و مقبول کتاب روضۃ الشہدا کو سامنے رکھ کر آسان اردو میں لکھی گئی ہیں تاکہ جو لوگ مجلسوں میں فارسی نہ جاننے کی وجہ سے روضۃ الشہدا کو سمجھ نہیں سکتے وہ بھی کربل کتھا کی صورت میں اسے سن کر واقعات شہادت سے اثر لے سکیں۔ اس سے یہ بات صاف طور پر معلوم ہوتی ہے کہ اس وقت مجلسوں میں عموماً روضۃ الشہدا کے پڑھنے کا رواج تھا جسے روضہ خوانی کہتے تھے۔

کربل کتھا کے دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ان مجلسوں میں پڑھنے کے لیے لکھی گئی جو نواب شرف علی خاں کے محل میں مخفی طور پر منعقد ہوتی تھیں۔ اس زمانے میں مجلسوں کا خفیہ طور پر منعقد ہونا اس لیے سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ محمد شاہ کا زمانہ ہے جب عقائد کے اظہار پر پابندیاں لگانے کی طاقت ہی شہنشاہ میں نہیں رہ گئی تھی۔ پیشتر کے صفحات میں ذکر کیا جا چکا ہے کہ اورنگ زیب کے زمانے میں بھی متعدد امرا کے یہاں بالاعلان تعزیے داری ہوتی تھی۔ بہادر شاہ اول اور فرخ سیر کے زمانے سے قلعہ معلی کے اندر بہت سے شہزادے اور بیگمات شاہی تعزیہ داری کرنے لگی تھیں۔ مسکین کے مرثیوں کے اقتباسات کربل کتھا میں موجود ہیں جو اس کا پتہ دیتے ہیں کہ وہ مشہور ہو چکے تھے۔ اس کے علاوہ درگاہ قلی خاں کا سفرنامہ اس عہد کی تعزیے داری کی نمایاں تصویر پیش کرتا ہے۔ اس سے لازمی طور پر نتیجہ نکلتا ہے کہ نواب شرف علی خاں اپنی کسی ذاتی مصلحت کی بنا پر اپنے یہاں عزاداری کا اعلان نہیں کرنا چاہتے تھے ورنہ اس وقت دہلی میں عزاداری پر کوئی پابندی نہیں تھی۔

کربل کتھا میں روضۃ الشہدا کے جن اشعار کا فضلی نے اردو میں ترجمہ کیا ہے وہ بیشتر مثنوی کی شکل میں ہیں۔ ان کے علاوہ انھوں نے اپنے مرثیوں کے بہت سے حصے داخل کیے ہیں۔ جو مربع اور مفردہ ہیں۔ حضرت علی اکبر میدان جنگ میں ہیں اور ماں کی حالت فضلی نے یوں دکھائی ہے۔

---

1 کربل کتھا مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد (ادارہ تحقیقات اردو پٹنہ)

آنکھوں سے آنسو چلے جاتے تھے زار　　پھرتی تھی خیموں میں روتی بے قرار
جھانکے تھی دروازے پر جا بار بار　　کہتی تھی اس درپہ بھی کوئی دربان ہے

جو مجھ اکبر کی خبر لاوے شتاب　　یعنی کوفیوں پر ہوا وہ فتح یاب
اس کو دو زر زیور اپنا بے حساب　　منھ بھروں شیرینی سے ارمان ہے

اے مبارک درا گر تجھ میں سے پھیر　　جیوتا آوے مرا اکبر سا شیر
تجھ کو دوں صندل کے چھاپے ہو دلیر　　دل مرا یہ آرزو خواہان ہے

اس آنگن میں چھبیلا گر مرا　　پھر پھرے ،تو اے انگن مجھ سی دکھیا
پلکوں سے تج کوں بہاروں جابجا　　تیری اب جاروب مجھ مژگان ہے

مامتا کی کیسی دل کش تصویر ہے۔ فضلی نے جناب شہر بانو کے ان جذبات کا بیان لکھ کر مرثیے کو ایک نئی سمت دی ہے۔اس جذبات نگاری میں ایسی تازگی ہے جو اس عہد کے مرثیوں میں نہیں ملتی۔ حضرت علی اصغر کے حال میں تو جابجا ماں کی مامتا کا ذکر آتا ہے لیکن حضرت علی اکبر کے لیے اس حالت کا بیان فضلی کی جدّت ہے۔ان اشعار میں فریاد وزاری، مظلومی اور بے کسی کے پہلوؤں کو نہیں پیش کیا گیا جو اس دور کے مرثیوں کا عام مضمون ہے۔اسی طرح امام حسین جب علی اصغر کو لے کر میدان میں جاتے ہیں اور سوال آب کرتے ہیں اس کا بیان دیکھیے:

ماں اس کی کئی دنوں سے از بس کہ فاقہ کش ہے　　سوکھا ہے دودھ اس کا بن دودھ اب یہ غش ہے
کچھ نہیں مرض اب اس کوں جو کچھ ہے سو عطش ہے　　اس منھ چواتا پانی اب حج اکبری ہے
پیاسوں یہ منھ پیاسا اب کھول رہ گیا ہے　　گردن ڈھلا دیا ہے دیدے پھرا دیا ہے
مرتا ہے کوئی دم میں،دم اک رمق رہا ہے　　جیودان دو گے اس کوں یہ رحم گستری ہے

اسی طرح شہادت امام کے بعد ذوالجناح کا خیمے میں آنا اور اہل حرم کی گفتگو میں بھی واقعہ نگاری کی گئی ہے۔ یہ تسلسل اور واقعات کا بیان اصل میں اس وجہ سے ہے کہ فضلی نے یہ مرثیے مختلف شہدا کے حال کی مجلسوں میں مخصوص موقعوں پر چسپاں کرنے کے لیے لکھے ہیں۔ بیان شہادت سے ربط دینے کے لیے وہ مجبور تھے، لیکن اس مجبوری نے ان کے مرثیوں میں واقعہ نگاری اور جذبات نگاری کے نئے پہلو پیدا کیے ہیں جوان قیود سے آزاد رہنے والے مرثیہ گویوں کے یہاں اس دور میں نظر نہیں آتے۔

یہ محمد شاہ کا زمانہ ہے۔ اس عہد کے تمدنی حالات کی جھلک ہمیں درگاہ قلی خاں کی اس یادداشت سے ملتی ہے۔ جو انھوں نے اپنے قیام دہلی کے دوران میں لکھی ہے۔ اس میں مرثیہ خوانوں اور مرثیہ گویوں کا علاحدہ حصّہ ہے۔ درگاہ قلی 1115ھ۔ 1738ء میں دہلی پہنچے اور 1154ھ میں واپس ہوئے۔ مرثیہ گوئی کے سلسلے میں اُن کے بیان سے پتہ چلتا ہے کہ اس وقت دہلی میں بہت سے عاشور خانے تھے جن میں مجلسیں ہوتی تھیں۔ بعض جگہ محتشم کاشی اور حسن کاشی کے فارسی مرثیے پڑھے جاتے تھے اور کہیں روضۃ الشہدا۔ فضلی کی کربل کتھا اگرچہ اس وقت لکھی جاچکی تھی، جن مجلسوں میں درگاہ قلی شریک ہوئے یا جس حلقے میں وہ ملتے تھے اس میں فضلی کی مجلسیں نہیں پڑھی گئیں نہ انھوں نے اس کا کہیں تذکرہ ہی سنا ورنہ ذکر ضرور کرتے۔ اس کی وجہ خود کربل کتھا کے دیباچہ ایں موجود ہے کہ وہ علانیہ ہونے والی مجلسوں کے لیے نہیں لکھی گئیں۔ عزاداری میں لوگوں کو بڑا انہماک تھا چنانچہ اچھے پڑھنے والوں کی جو مجلسیں ہوتی تھیں ان میں بہت زیادہ مجمع ہوتا تھا۔ میر عبداللہ کی مرثیہ خوانی کے سلسلے میں لکھتے ہیں:۔

> ''در ماہ محرّم مقدسش ہمہ جا واجب الاحترام است۔ نوبت در تعزیہ خانہائے مردم عمدہ دار دمی شود و بہ تقدیم مراسم عزامی پردارد۔ خلایق در اماکن موعودہ بریکدیگر سبقت بجستہ ہجوم می نمایند و بہ استماع افغانش ذخیرۂ مثوبات خروی برمی دارند''

قدم گاہ امیر المومنین کے سلسلے میں لکھتے ہیں (اصل عبارت کا اردو ترجمہ پیش کیا جاتا ہے)

محرم کی بارھویں حضرت خامسِ آل عبا کی زیارت کا دن ہے۔ارباب عزامحزون دل اور اشک بار آنکھوں سے اس مکان میں جمع ہوتے ہیں اور زیارت کی شرطیں پوری کرتے ہیں۔کوئی متنفس ایسا نہیں ہوتا جو اس دن اس سعادت سے مشرف نہ ہو۔سواریوں کی کثرت اور وضیع وشریف کی بھیڑ سے راستے چشم مور کی طرح تنگ ہو جاتے ہیں۔اہل حرفہ اپنی دوکانیں سجاتے ہیں اور منافع کماتے ہیں۔چوکی خانے میں جو ارباب ایمان کا معین مکان ہے منقبت خوان بلند آہنگ سے قصائد عزا پڑھتے ہیں اور آں جناب سے نجات کا پروانہ حاصل کرتے ہیں۔

اس زمانے کی مرثیہ خوانی میں لحن و آہنگ کا رواج تھا اس لیے مرثیہ خوانوں کے ذکر میں ان کی آواز، دھن، لے اور فن موسیقی سے واقفیت کا ذکر ملتا ہے۔شیخ سلطان کے بیان میں لکھا ہے کہ اگرچہ انھوں نے موسیقی کی باقاعدہ تعلیم حاصل نہیں کی پھر بھی ان کی مرثیہ خوانی لوگوں میں مقبول ہے اور اثر رکھتی ہے۔مرزا ابراہیم کے لیے لکھا ہے کہ ان کا پڑھنا سن کر لوگ اتنا متاثر ہوتے ہیں کہ روتے روتے بیہوش ہو جاتے ہیں۔جانی حجام کے طرز خواندگی کا یہ حال تھا کہ جس نے ایک بار اُن سے مرثیہ سن لیا وہ زندگی بھر اس بیان درد کو بھلا نہیں سکتا۔میر عبداللہ مرثیہ خوانوں میں سب سے نمایاں معلوم ہوتے ہیں۔ان کا بیان سب سے لمبا ہے۔محرم کے مہینے کو چھوڑ کر سال بھر لوگ ان سے مرثیہ خوانی سیکھنے آیا کرتے تھے اور ان کے مکان پر نوجوانوں کی بھیڑ رہتی تھی۔کلاونت اور قوال بھی ان کے سامنے زانوئے ادب تہ کرتے تھے۔انھیں کے بیان میں پڑھنے والوں کا ذکر بھی ہے۔ جنھیں باز دیا جواب دینے والا کہا جا سکتا ہے۔

اس وقت کے مرثیہ گویوں میں درگاہ قلی نے پسر لطف علی خاں، ندیم، مسکین، حزیں اور غمگین کا ذکر کیا ہے جو یا تو صرف مرثیے کہتے تھے یا بیشتر اسی صنف میں طبع آزمائی کرتے تھے اور مرثیہ گو کی حیثیت سے دہلی میں مشہور تھے۔ان پانچ مرثیہ گویوں میں انھوں نے سب سے زیادہ تعریف مسکین، حزین اور غمگین کی لکھی ہے جس کا اردو ترجمہ ہم یہاں پیش کرتے ہیں:

مسکینؔ، حزیںؔ اور غمگیںؔ تینوں بھائی ہیں جو مرثیہ گوئی میں پوری مہارت رکھتے ہیں۔ سارے شہر میں ان کے کلام کی شہرت ہے اور واقعی تینوں بہت اچھے مرثیے کہتے ہیں اور غم انگیز الفاظ اور درد و حسرت کے مضامین ایجاد کرتے ہیں۔ مرثیہ پڑھنے والوں کی ان کی طرف بہت رغبت ہے۔ ان کے اشعار کے مسودے تلاش سے حاصل کرتے ہیں اور اپنے ساتھیوں میں اس پر فخر کرتے ہیں۔ ان عزیزوں کے کلام میں نئے انداز اور نادر مضامین نظر آتے ہیں۔ چونکہ اپنے کلام میں عزا کا حق ادا کرتے ہیں اور اہل بیت طیبین و طاہرین سے ان کے خلوص سے سب آگاہ ہیں لوگوں نے ان کی ضرورت زندگی کی ذمہ داریاں اٹھا رکھی ہیں اور انھیں فکر مدح اہل بیت کے علاوہ اور کوئی فکر نہیں کرنے دیتے۔ ان کے مرثیے سن کر اہل عزا پر ایسا رنج والم طاری ہوتا ہے جو نہ روضۃ الشہدا سے ممکن ہے نہ وقائع مقبل سے۔"[1]

مسکینؔ

افسوس ہے کہ ان تینوں بھائیوں میں صرف مسکینؔ کا کلام ہمیں ملا ہے۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کی بیاض میں غمگیںؔ کا ایک مرثیہ ترجیع بند مسدس کی شکل میں ہے۔ درگاہ قلی نے تو تینوں بھائیوں کی یکساں تعریف کی ہے لیکن ان تینوں بھائیوں میں مسکینؔ زیادہ مشہور معلوم ہوتے ہیں۔ سوداؔ کے ایک قصیدے میں بھی مسکینؔ کی مرثیہ گوئی کی طرف اشارہ ہے۔ قدرت اللہ شوقؔ، کریم الدین اور دوسرے تذکرہ نگاروں نے بھی مسکینؔ کا ترجمہ دیا ہے۔ گلشن سخن میں ان کا نام میر عبداللہ درج ہے۔[2] اگر یہ صحیح ہو تو ہو سکتا ہے کہ درگاہ قلی نے اپنے سفر نامے میں میر عبداللہ کی مرثیہ خوانی کا جو ذکر کیا ہے وہ انھیں کا ذکر

1۔ درگاہ قلی سالار جنگ۔ بہ حالات سفر دہلی (قلمی) ص 111

2۔ گلشن سخن ص 244

ہو اور اس طرح اُن کا تذکرہ مکرر ہو گیا ہو۔ گارساں دی تاسی نے مسکینؔ کے مرثیوں کا فرانسیسی میں ترجمہ کر کے ایک ضخیم جلد میں 1845ء میں شائع کیا تھا۔ پروفیسر احتشام حسین کو اس کا ایک نسخہ اپنے سفر یورپ میں لندن کے ایک کتب فروش کے یہاں 1953ء میں نظر آیا تھا۔ ان کے ایک مرثیے کو ڈاکٹر جان گلکرسٹ نے اپنی بیاض ہندی میں شامل کیا تھا جسے محمد عتیق نے "گلکرسٹ اور اس کا عہد" میں شائع کیا ہے۔ اشپرنگر نے ان کے مراثی کے دو مجموعوں کا ذکر کیا ہے جن میں تقریباً ساڑھے سات ہزار ابیات تھے۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ان کے 75 مرثیے ہیں جن میں سات منفردہ، تین مخمس اور 64 مربع ہیں ان کے علاوہ کتب خانہ سالار جنگ اور متعدد قلمی بیاضوں میں بھی مسکینؔ کے مرثیے ملتے ہیں۔ ان اعداد سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے کئی سو مرثیے کہے جس نے تمام عمر مرثیہ کے علاوہ کسی اور صنف کی طرف توجہ نہ کی ہو اس کے مرثیوں کی اتنی تعداد ہونا بعید از قیاس نہیں۔

مسکینؔ کی پیدائش اور وفات کی تاریخیں معلوم نہیں۔ کسی تذکرہ نگار نے ان کی عمر کی طرف بھی کوئی اشارہ نہیں کیا۔ چوں کہ کربل کتھا کی تیاری کے وقت مرثیہ گو کی حیثیت سے ان کی شہرت ہو چکی تھی۔ اس بنا پر اٹھارھویں صدی عیسوی کے نصف اول کو اُن کے عروج کا زمانہ قرار دینا مناسب ہے۔

مسکینؔ اپنے عہد کے سب سے نمایاں مرثیہ گو ہیں۔ صلاحؔ اور ان کے معاصرین قربان علی، خادم، کلیم وغیرہ کے مرثیے بیشتر غزل کی صورت میں ہیں۔ جن میں تسلسل نہیں۔ اس کے علاوہ ان کی زبان میں فارسی کا بہت زیادہ اثر ہے۔ مسکینؔ کے مرثیے ان کے مقابلے میں بہت رواں ہیں۔ مسلسل واقعات کا بیان بھی ہے۔ مگر ان بیانات کی نوعیت مختلف ہے۔ بعض مرثیوں میں شروع سے آخر تک سلسلے سے بیان کیا گیا ہے بعض میں متعدد بندوں کے ایسے ٹکڑے ہیں جن میں کسی واقعہ کا مربوط بیان ہے۔ جناب شہر بانو کی فریاد کا ایک حصہ پیش کیا جاتا ہے:

جدھر اس کے شوہر کی کاٹی تھی گردن — گلا کاٹ جنگل میں تھے ڈال گئے تن
ذرا سراد پر لے کے کرتے کا دامن — دکھا کر پھٹا پیرہن تب پکاری

کہ اے شاہ تک اپنے گھر کی خبر لے　　سروں کی خبر لے چدر کی خبر لے
چلے گھر کی اجڑے نگر کی خبر لے　　ذرا دیکھ کیا ہے مری بے وقاری

ابھی سامنے لوتھ تیری پڑی ہے　　ابھی سیں مجھ اوپر یہ سختی بنی ہے
سراوپر سیں چادر مری لوٹ لی ہے　　اجاڑا ہے گھر سب بہ خواری وزاری

مرامرتبہ اس نہایت کو پہونچا　　کہ گھر سیں ننگے سر سیں مجھ کو نکالا
اب آگے نہیں جانتی کیا ہوئے گا　　مرے قید پڑنے کی ہوئی ہے تیاری

ان مرثیوں میں زیادہ ترہین کے مضامین نظم کیے گئے ہیں۔ رخصت اور شہادت کا ذکر بھی ہے تو ان میں مظلومی کی کیفیت کو زیادہ نمایاں کیا گیا ہے۔ اسی سے سننے والے درد والم سے بے چین ہو اٹھتے ہوں گے۔ ایک دوسرے مرثیہ میں حضرت علی اصغر کی شہادت کا بیان دیکھئے:

روتے ہوئے اصغر کو لیا گود میں سرور　　مرتا ہوا اس قوم کو دکھلایا لے جاکر
پانی تو کہاں ملتا تھا غیر از دمِ خنجر　　اک تیر جو مارا بچے پیاسے کے گلے پر

گردن سوں چلی دونوں طرف خون کی نالی

اس واسطے جو موانہ جانے اسے اما　　ہاتھ اپنے سے اصغر کا لہو پونچھتا بابا
پیٹھ اس کی تھپکتا ہوا اور دیتا دلاسا　　بچے کی طرف مصلحتاً سر کو ہلاتا

گھر لے چلا لیکن نہ چھپی لعل کی لالی

اماں کے کلیجے کے اوپر برچھی سی چل گئی　　جیوں گودلیا بچے کی گردن وہیں ڈھل گئی
دیکھا کہ بچہ مرگیا جان اس کی نکل گئی　　یکبار جگر پھٹ گیا اور آتما جل گئی

جب تک ہوسکا سر کے اوپر خاک اڑالی

مسکینؔ کے مرثیے ایسے بھی ہیں جن میں مربع کے چار مصرعے اردو کے ہیں اور دو فارسی کے، کبھی ان کی بحر وہی ہوتی ہے اور کبھی بیت کے مصرعوں کی بحر الگ ہوتی ہے۔

تھا مصلے بچھایا جس جا پر　　کہا اس وقت ہے یہ میرا گھر
نقش سجدوں کے کرلیوں اس پر　　پھر کہاں گھر کہاں یہ تدبیرات

ہر کہ آمد عمارتے نو ساخت
رفت و منزل بدیگرے پرداخت

چوں کہ مسکینؔ کے زمانے میں مرثیوں کو لحن سے پڑھنے کا رواج تھا اور ان میں موسیقی کے اصولوں کی پابندی کی جاتی تھی اس لیے ان کے بعض مرثیے خاص طور پر اسی مقصد سے لکھے گئے ہیں۔ سالار جنگ کے کتب خانے میں مسکینؔ کے بعض مرثیوں پر وہ دھنیں بھی لکھی ہوئی ہیں جن میں انھیں پڑھا جانا چاہیے۔

مرثیہ مقام پوربی۔

جب کہ قاسم نے پہن گلے میں شہانہ باگا　　باندھ سر سہرا چلا بیاہنے شب کا جاگا
موت کی آنکھ میں کیا خوب یہ نوشہ لاگا　　ہو کے خوش وقت گی کہنے بدھاوا گاگا

یہ شہادت کی تمھیں آن مبارک باشد
شادی مرگ مری جان مبارک باشد

مرثیہ درراگنی پرچ:

باپ سے اپنے اکبر شہ نے رن کی جو رخصت پائی ہے　　گھوڑے پر اب زین ہوتا ہے سواری منگوائی ہے
پیک کی صورت بن کے قضا اب گھر سے لینے آئی ہے　　پھاڑ گریباں ماں نے اپنا پوشاک اسے پہنائی ہے

مسکینؔ کے چند مرثیوں کے ابتدائی بند ایسے ہیں جنھیں تمہید کہا جاسکتا ہے۔ قصیدے کی تشبیب کی طرح اس میں ایسی باتوں کا ذکر ہے جسے واقعہ کربلا سے براہ راست مربوط نہیں کہا جاسکتا بلکہ شاعر ان مضامین کا سلسلہ پھر واقعات کربلا سے جاملاتا ہے۔ مثلاً

یہ عاشورا نہیں کہتا کہ مجھ کو دیکھ زرد دیکھو　　دیا عشرے کا غم پی جاو عشرت کا اثر دیکھو
یہ کہتا ہے کہ جس دم میری ابرو یک نظر دیکھو　　رخ لب تشنگان دیکھو دیا چشمانِ تر دیکھو

دیا الماس دیکھو تو حُسن کا درد یاد آوے　　کلیجہ اس کا ٹکڑے ہونا معنی اپنے بتلاوے
صفر کا حادثہ ماہِ محرم میں جتا جاوے　　کہ پہلے دل پکڑتا ہوں یہ ہے میرا اثر دیکھو

یہ وہ پُرخوں مہینہ ہے کہ اُس سبط نبی اوپر　　چلیں تیغیں بدن پر چھاتی اوپر برچھیاں جدھر
بدن میں تیر بازو بیچ پھرا حلق پر خنجر　　گواہی کو گگن کا دامن اس لوہو میں تر دیکھو

محبؔ

محبؔ مسکینؔ کے کم عمر معاصرین میں وہ ممتاز مرثیہ گو ہیں جنھوں نے اسے فنّی طور پر ترقی دینے کی کوشش کی۔ اپنی زندگی کا بیشتر حصہ مرثیہ گوئی کے لیے وقف کیا۔ ان کے حالات سے بیشتر تذکرے خالی ہیں۔ محبؔ کے مرثیے کافی تعداد میں ادارۂ ادبیات اردو اور کتب خانہ سالار جنگ میں ہیں۔ ان کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیہ کے مروجہ انداز کے علاوہ انھوں نے مربع میں بیت جوڑنے کی طرف خاص توجہ کی۔ اگرچہ مسکینؔ کے یہاں بھی اس کی مثال مل جاتی ہے لیکن محبؔ نے صرف برج بھاشا یا فارسی کے ابیات نہیں جوڑے بلکہ اردو کی بیت بھی جوڑی ہے اور اس طرح مسدس کی طرف قدم اٹھایا ہے۔

موت نے کی عرض سرور ذوالجناح تیار ہے　　سر کٹانے اب چلو رن میں تمہاری بار ہے
تب کہا شہ نے سکینہ سوئی یا ہشیار ہے　　لاؤ مل لے بیکسو اب ہے جدائی کی گھڑی

ملنا ہے یہ آخری کرلے مجھ سے بین
کل روئے گی لاڈلی کر کے ہائے حسینؑ

باپ کی لے کر بلا پوچھی سکینہ آہ مار — آج کیا ہے مل گلے سب کے جو ہوتے ہو سوار

نہ ہی کوئی پیدل جلو میں نہ ہی پیچھے کوئی سوار — کہاں چلی ہے تجھ نبی زادے کی اسواری چڑھی

آج اکیلے جاؤ مت اے رن کے مہمان

باہر ظالم ہیں کھڑے لینے تری جان

حضرت قاسم کے مرثیے میں ہندستان کی مروجہ رسموں کو واقعات کربلا سے ملا کر محبؔ نے بڑی خوبی سے اس واقعہ کے درد انگیز پہلو ابھارے ہیں۔ دکن میں اس قسم کی مثالیں تو نظر آتی ہیں۔ لیکن شمالی ہندستان میں محبؔ نے اس میدان میں قدم رکھ کر تاثیر کی دولت اپنائی ہے۔

غمگیں ہو چڑھا بیاہنے یہ کس کا بنا ہے — نوبت بجی ماتم کی یہ کیوں سہرا کھلا ہے

یہ کیسا ہے دولہا کہ کفن سر پہ بندھا ہے — دولہن کے چلا گھر کو یا اب گور چلا ہے

موت مشاطہ ساتھ ہے لینے والی جان

قاسم اب دن بیاہ کے چلے ہیں قبرستان

دیکھو یہ عجب شادی ہے جو سارے براتی — جاتے ہیں چلے سر پہ اڑاتے ہوئے ماٹی

اور ساس بنے کی ہے کھڑی پیٹتی چھاتی — کہتی ہے بنا مرنے کو سرگشت چڑھا ہے

ہوتا گھر میں بیاہ کے غم کاہائے رسوم

اس دولہے کے کام میں ماتم کی ہے دھوم

جب قاسم نوشہ کی گئی رن پہ سواری — تھا وقت دھنگاتے وہیں موت پکاری

ہے ابن حسن آج ترے مرنے کی باری — جی لینے ترا شام کا لشکر یہ کھڑا ہے

لہو کی مہندی ہاتھ کو لگاؤ دولہے آج

اس جنگل میں سور ہو کفن کو ہو محتاج

اٹھارہویں صدی عیسوی کے دوسرے نصف میں دہلی کے مرثیہ گویوں میں مصطفیٰ خاں یکرنگ، قیام الدین قائم، مرزا ہوشدار، عاصمی، محمد تقی تقیؔ اشرف الدولہ وغیرہ کے مرثیے مختلف کتب خانوں اور ذخیروں میں نظر آئے لیکن دہلوی مرثیے کے اس سرسری جائزے میں ان کے ذکر کی ضرورت نہیں۔ البتہ سوداؔ اور میرؔ کے مرثیوں پر تبصرہ کرنا ضروری ہے۔ اس لیے نہیں کہ یہ اردو ادب کی تاریخ میں اپنے قصیدوں، غزلوں اور مثنویوں کی وجہ سے بہت بلند درجہ رکھتے ہیں بلکہ اس لیے کہ مرثیہ گوئی کے میدان میں بھی انھوں نے اپنے کو نمایاں اور اپنی شعری صلاحیتوں سے اس صنف کو بلندی اور وقار عطا کیا ہے انھوں نے حصول ثواب اور گریہٴ عوام کو مرثیہ گوئی کا مقصد نہیں رکھا بلکہ اس کی ادبی اہمیت پر نگاہ ڈالی اور شاعرانہ موشگافیوں اور اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کے لیے اس صنف کی راہ ہموار کی۔ ان دونوں شعرا کے مرثیوں میں ایسے اشارے ملتے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے بیشتر مرثیے عمر کے آخری حصے میں لکھے۔ یہ زمانہ ان کا چوں کہ لکھنؤ میں گزرا ہے۔ اس لیے ان کا ذکر لکھنوی مرثیہ گویوں کے ساتھ بھی کیا جاسکتا ہے لیکن ان مرثیوں کا عام انداز چوں کہ دہلوی مرثیوں کا ہے اور انھوں نے اپنی ذہنی کیفیت کی بیشتر منزلیں دہلی ہی میں طے کیں اس لیے ان کا ذکر ہم دہلی کے مرثیہ گویوں ہی کے ساتھ کرنا مناسب سمجھتے ہیں۔

سوداؔ

سوداؔ کے کلیات میں اُن کے مرثیوں کی تعداد بہتر 72 ہے۔[1] جن میں چھ چھ مفرد، مسدس اور مخمس ہیں، چھ متفرق شکلوں میں ہیں اور 48 مربع۔ ان کے علاوہ 12 سلام ہیں۔ یہ تعداد خود ہی بتاتی ہے کہ مرثیہ گوئی سوداؔ کے لیے رسمی، تفریحی یا ضمنی حیثیت نہیں رکھتی تھی۔ نہ انھوں نے محض اعتقاداً اس کی طرف توجہ کی، ان کے رسالے سبیل ہدایت سے بھی فن مرثیہ گوئی پر اُن کی توجہ اور سنجیدگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

---

1 سودا کے مطبوعہ کلیات میں ان کے مرثیوں کے ساتھ ان کے خاص شاگرد مہربان کے مرثیے بھی شامل ہوگئے ہیں۔

"مخفی نہ رہے کہ عرصہ چالیس برس کا ہوا ہے کہ گوہر سخن، عاصی، زیب گوش اہل ہنر ہوا ہے اس مدت میں مشکل گوئی دقیقہ سنجی کا نام رہا ہے اور سدا مرغ معنی عرش آشیاں گرفتار دام رہا ہے ــــ لیکن مشکل ترین و فائق طریق مرثیے کا معلوم کیا کہ مضمون واحد کو ہزار رنگ میں ربط معنی سے دیا۔ چنانچہ اس کام میں محتشم سا کسو نے عز قبول نہیں پایا ہے ــــ پس لازم ہے کہ مرتبہ در نظر رکھ کر مرثیہ کہے نہ کہ برائے گریہ عوام اپنے تئیں ماخوذ کرے"۔

اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ گوئی اس عہد میں عام ہو جانے کے باوجود محتشم کاشی کا فارسی مرثیہ سب سے مقبول تھا۔ اور اردو میں اس صنف کی ادبی اہمیت کا احساس پیدا ہو چلا تھا۔ سوداؔ جیسے قادر الکلام شاعر کو چالیس برس کی مشق سخن کے بعد بھی مرثیہ اپنے مختلف تقاضوں اور خصوصیات کی بنا پر مشکل ترین فن نظر آیا جس سے عہدہ بر آ ہونے کی انھوں نے پوری کوشش کی۔

مرثیہ اس عہد میں بھی تجرباتی دور سے گزر رہا تھا۔ سوداؔ کے مراثی پر سرسری نظر ڈالنے سے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ انھوں نے ہیئت اور مواد میں بہت سے تجربے کیے۔ سماج کے تانے بانے میں اس کی جڑیں تلاش کیں اور ایک ہوشیار صناع کی مانند اسے طرح طرح کے سانچوں میں ڈھالا۔ موضوع کے اعتبار سے جناب قاسم کی شادی سب سے زیادہ ان کی توجہ کا مرکز بنی ہے۔ جابجا مرثیوں میں اس کی طرف اشاروں کے علاوہ مندرجہ ذیل مرثیے پورے کے پورے اسی کے متعلق ہیں۔

1۔ یارو ستم نو یہ سنو چرخ کہن کا ــــ (مربع)

2۔ نئی یہ شادی بیاہ کی کس کے تو نے فلک اٹھائی ہے (")

3۔ کہا یہ دل کو میں راضی ہے کیوں تو چشم پر نم سے (مخمس)

4۔ جاؤ بھرے اے سبز رے قاسم، سبزی گھر میں رووے ــــ (مسدس)

5۔ کیا کروں شادی قاسم کا میں احوال رقم ــــ (")

6۔ بنے قاسم کو مہندی لگانے کی نہ دی فرصت ــــ (مربع)

7۔ کس دن اس شادی نے پایا تھا قرار ــــ (")

8۔ کہوں کس سے فلک کی بے وفائی۔۔۔۔(")

ان مرثیوں میں شادی کی خالص ہندستانی رسموں کی رعایتیں مدنظر رکھ کر شہادت جناب قاسم کا بیان سوداؔ نے اس طرح کیا ہے کہ ان میں بڑا درد پیدا ہو گیا ہے۔ لگن، دھرنا، منڈپ چھانا، مہندی، ساچق، برات، جلوہ، شربت پلائی، آرسی، مصحف وغیرہ جیسی اجتماعی مسرت و شادمانی کی تقریبوں کا بیان جب موت کے پہلو بہ پہلو کیا جائے تو جو لوگ ان رسموں اور ان کے پس منظر کی مرادوں آرزوؤں اور ارمانوں سے جذباتی طور پر وابستہ ہوتے ہیں ان کے سینے پر وہ بیانات چھری اور کٹاری کی طرح لگتے ہیں۔ برات آنے کا سماں دیکھئے۔ یہ کیسی نرالی برات ہے:

غم دل پہ خلائق کے عوض منڈوے کے چھایا

سر شہ کا جگہ تیل کے نیزے پہ چڑھایا

دولہن کو بدل جوڑے کے رنڈسالہ پنھایا

ہے خلعتِ نوشہ کے لیے فکر کفن کا

آرائش اب اس بیاہ کی میں کیا کروں اظہار

کس طرح تھی وہ چشم خلائق میں نمودار

ہر زخمی کی واں گھاٹ تھی اک تختہ گل زار

ہر لوتھ پہ چادر تھی گویا رشک چمن کا

شہادت کے واقعات اور حالات سے شادی کی رسموں کی ایک ایک تفصیل کی مطابقت جذبات کے ان دیکھے تاروں کو اس طرح چھیڑتی ہے کہ دل پر اندوہ و حرماں کا قبضہ ہو جاتا ہے۔ ایک دوسرے مرثیے میں بھی یہی بیان دوسرے انداز سے کیا ہے۔ موضوع کی یکسانی کے باوجود ان کے یہاں بیان کا تنوع قائم رہتا ہے۔ اسی کو سوداؔ نے مضمون واحد کو ہزار رنگ میں معنی سے ربط دینا کہا ہے:

جلوے کی رات اوروں کے گھر میں ہنس ہنس دلہن سنواریں ہیں

ناک سے نتھ، ماتھے سے بینا، یاں رو رو کے اتاریں ہیں

دولہا کے مکھ اوپر دیکھو سبھی لہو کی دھاریں ہیں

جوں کفنی کرچاک گریباں خلعت بر میں پنہائی ہے

اب تک دیکھا ہے یہ کسی نے بیاہ کی شادی کا معمول

یاں جو پھل ہیں سو جدھر کے پھول جو ہیں دولہا کے پھول

صندل کی جا ہر سمدھن نے منھ اپنے ملی ہے دھول

ہاروں کے بدلے اب ہر اک زنجیر پہن کر آئی ہے

☆☆

کیا کروں شادی قاسم کا میں احوال رقم — واسطے دیکھنے کے آرسی مصحف جس دم

بیاہ کی رات رکھا تخت پہ نوشہ نے قدم — گائے تقدیر وقضانے یہ بدھاوے باہم

قاسما مرگ جوانانہ مبارک باشد

جلوۂ شمع بہ پروانہ مبارک باشد

واقعات کربلا، شہادت حضرتِ قاسم اور ہندستانی شادی کی رسموں میں مطابقت اور موازنہ کرنا سوداؔ کی جدت نہیں ان سے پہلے بھی ایسے نمونے ملتے ہیں لیکن سوداؔ نے اس کو بڑی ترقی دی۔ رسموں کی تفصیل بڑھائی۔ اپنی سماجی زندگی کا عکس گہرا کیا، مختلف پہلو نکالے اور مرثیوں کے لیے ایسی دھنیں اختیار کیں جن میں بعض شادی کے گانوں کے لیے مخصوص ہیں۔ محرم میں یہ مرثیے غالباً انھیں دھنوں میں پڑھے بھی جاتے ہوں۔ ایسی صورت میں سننے والے مجمع کی کیا حالت ہوتی ہو گی۔ اس کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ ایک دہرہ بند مسدس مرثیہ والدۂ قاسم کے بین پر مشتمل ہے جس کی نوعیت ایسی ہی ہے۔

شادی کے تلازمے کے علاوہ سوداؔ نے مرثیوں میں اور رعایتوں کا خیال رکھا ہے۔ تلازمے میں شاعر کو سوچ سوچ کر مضامین پیدا کرنے کی بڑی گنجائش ہوتی ہے جس سے اس کی مضمون آفرینی کی داد ملتی ہے اور جدت ادا کے پہلو نکلتے ہیں۔ قصائد کی تشبیہوں میں سودا کی اس صلاحیت کی طرف لوگوں نے اشارے کیے ہیں مگر ان کے مرثیوں کے اس پہلو پر توجہ نہیں کی گئی۔ حالانکہ ان میں بھی اس کی اچھی مثالیں ہیں۔

نین سے نرگس کے نیند ایسی گئی الم سے کہ پھر نہ آئی
کہانی کہہ کہہ کے طوطی ہاری، تھکا ہے ہدہد بھی دے ہنکارے
تمام سرد آج پانو ٹیکے کھڑے ہوئے آہ بھر رہے ہیں
ٹپک کے اورنگ اپنی پگڑی برہنہ سر ہو گئے ہیں سارے
یہ رنگ نالے کا ہے الم سے ہر ایک بلبل کا شاخ اوپر
کسی کی جس طرح نعش اوپر کھڑا ہو نوحہ کرے پکارے
کوئی یہ سوچے تو یار و سوسن کی نیلی کسوت کا کیا ہے موجب
سبب اس آشفتگی سنبل کا دل میں اپنے کوئی بچارے
ملا کے ماٹی میں جیسے پانی لھد کے بھرنے کو سانتے ہیں
چمن میں رو رو کے رات شبنم اسی طرح سے کرے ہے کارے
بندھی ہے نرگس کی ٹکٹکی یوں طرف ہزارے کے ہر چمن میں
کہ لوتھ جس طرح خون ناحق کی ہو کے حیراں کوئی نہارے
اِدھر جو دیکھو تو صحن گلشن میں ڈھاڑ مار آبشار رووے
ادھر کناری سے موج جو کہ حباب ہر ایک پیٹ مارے

ان اشعار سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ سوؔدا نے اس مرثیے میں حسن تعلیل کی مدد سے چمن کی ایک ایک چیز پر غمِ حسین کا اثر دکھا کر قدرت کلام اور طباعی کا کیسا مظاہرہ کیا ہے۔ تشبیہوں اور استعاروں میں بھی غم و الم کی فضا برقرار رکھی ہے جس سے پوری نظم کا تاثر کامیاب ہے۔

واقعات کربلا میں یوں تو سب ہی واقعے دردناک ہیں لیکن چھ مہینے کے بچے علی اصغر کی شہادت اکثر دلوں کو سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے۔ اس کی بے زبانی، معصومیت، بھولاپن اور تین دن کی پیاس میں پانی کے لیے صرف ہونٹوں پر زبان نکال دینے کے قصور پر اسے سہ شعبہ سے تیر سے ہلاک کر دینا بڑی بے دردی ہے۔ سوؔدا نے دو مرثیے خاص اس موضوع پر لکھے ہیں ان میں مامتا کا نفسیاتی نکتہ پیشِ نظر رکھ کر انہوں نے معصوم بچے کی ماں کی زبانی اس کی شہادت کا بیان کیا ہے۔ اور گھریلو زندگی کے مخصوص اشاروں

سے درد کے پہلو پیدا کیے ہیں۔

باہنہ سرہانے شام سے اس کے رکھتی تھی میں صبح تلک

اس خطرے سے شاید گردن تکیے پر سے جائے ڈھلک

یوں نہ ہوا سونے میں اس کے میرے پلک سے لاگے پلک

ہے ہے درد ادائے دریغا سو بچّیوں مر گئے لو

☆☆☆

یاد آوے گا کرتا اس کا جب کچھ بیٹھ کے سیوں گی

خاطر میں لا پیاس میں اس کی گھونٹ لہو کے پیوں گی

جلتی رہوں گی غم سے نس دن اب تک میں جیوں گی

ہے ہے درد ادائے دریغا داغ جگر پر دھر گئے لو

دوسرے مرثیے میں لوری نے ایک خاص بات پیدا کر دی ہے ماں کی مامتا کی تصویر کشی کے لیے غالباً لوری سے بڑھ کر کوئی اور شکل نہیں۔ جب ماں اپنے بچے کو گود میں لے کر سلاتی ہے اس وقت اس کی ساری محبت، اس کی مرادیں، اس کے ارمان دل ودماغ پر حاوی ہوتے ہیں۔ اسی لیے لوری کے بول اور لے میں اس کا پیار، اس کی جاں سپاری اور اس کے ایثار کا وہ انمول خزانہ جھلکنے لگتا ہے جو دنیا میں سب کو ہمیشہ اور یکساں مدت کے لیے نہیں ملتا۔

جناب قاسم اور حضرت علی اصغر کے علاوہ اور شہدا کے حال میں بھی سوداؔ نے پورے پورے مرثیے لکھے ہیں۔ پسران مسلم کے حال کا مرثیہ اس طرح شروع ہوتا ہے

دیکھ کر صبح کو میں مضطرب الحال نسیم — پوچھا کیوں ڈھونڈھتی ہے آج تو یہ ہفت اقلیم

تونے مسلم کے سنے ہوویں گے دو تھے جو یتیم — ایک کا نام محمد تھا دوم ابراہیم

اس کا علاوہ ”فلک نے کربلا میں ابر جسدم ظلم کا چھایا“ میں حضرت عباس کی شہادت کا بیان ہے۔ ان کا میدان جنگ میں جانے کی اجازت طلب کرنا، رخصت ہوتا، جنگ کر کے دریا پر پہنچنا، مشک بھر کر خود پانی پینے

کے ارادہ سے چلو میں بھرنا اور پھینک دینا، زغہ، اعدا میں پڑ کر جنگ کرنا، باری باری ان کے ہاتھ کٹنا، مشکیزے پر تیر لگنا، زخموں کی کثرت سے زمین پر آنا، امام حسین کا بھائی کی آواز سن کر میدان میں پہنچنا، اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ مرثیے کے وہ تمام اجزا آگئے ہیں جو لکھنؤ میں اس کے عناصر قرار پائے۔ فرق ہے تو اتنا کہ یہاں سوؔدا نے مربع کی شکل اور اختصار مد نظر رکھا ہے صحیح اندازہ تو طویل اقتباس سے ہی ہو سکتا ہے جو یہاں ممکن نہیں جگہ جگہ سے کچھ بند لکھے جاتے ہیں:

اجازت طلب کرنا

طلب کی رخصت آبھائی سے کر میداں کی تیاری

کیا عرض اب جسے چاہو اسے سونپو علم داری

یہی آئی ہے دل میں لہر سن عورات کی زاری

دیا سریا تو میں دریا پہ جا یا مشک بھر لایا

میدان میں آنا۔

چلا عباس جب قربوس زیں پر مشک کو دھر کر

تو لائے روبہ میداں کافر اس کے قصد پر اکثر

رکھا جس نے قدم تک آکے اپنا چھوڑ کر لشکر

جہنم کو اسے دو ہیں اجل کے ہاتھ بھجوایا

جنگ

نہ مانا جب تو پیٹھا فوج میں وہ اشجع عالم

لگی تب صف بہ صف لشکر کی ہونے درہم برہم

جدھر کو رخ کیا کشتوں کے پشتے واں ہوئے اسدم

ادھر خوں کے بہے نالے جدھر اس کا پڑا سایا

☆☆☆

کہوں کیا جس طرح چھایا تھا ابر آہن کا اس جا پر

سناں پر تیغ برسے تھی پڑی اور تیغ پر خنجر

نہ جانے آہ واویلا کہ اس میں کن نے واں آکر

حوالے تیغ کی اس کے کہ دست چپ لٹک آیا

سوداؔ کی طبیعت ہمہ گیر تھی۔ انہوں نے مرثیہ گوئی میں کسی مقرر راستے پر چلنا پسند نہیں کیا۔ بلکہ اس صنف کو ادبی حیثیت دینے کے لیے مختلف راستوں میں اس کے بڑھنے اور پھیلنے کے امکانات پر غور کیا اور اپنی ذہانت وجودت فکر سے نئے نئے پہلو نکالے۔ جن کو بعد کے شعرا نے ترقی دی۔ ان کی حالت کم و بیش ایسے آدمی کی ہے جو کسی غیر آباد جزیرے میں پہنچ کر ہر طرف دوڑتا، ہر زمین کو آزماتا، ہر درخت کو دیکھتا نظر آئے تا کہ مختلف تجربوں سے بعد کے آنے والوں کو اس سر زمین کی واضح صلاحیتوں کا علم ہو جائے اور وہ اپنی ضرورتوں کے پیشِ نظر ان کا مناسب مصرف کر سکیں۔ اس مختصر جائزے میں سوداؔ کے مراثی پر تفصیل سے لکھنا ممکن نہیں حقیقت یہ ہے کہ ان کا تقریباً ہر مرثیہ ایک نہ ایک نیا پہلو رکھتا ہے۔ کسی میں سوال و جواب ہیں، کسی میں نیچر کی زبانی، کہیں کسی غیر متعلق آدمی کی طرف سے واقعہ کربلا کا بیان ہے ایک مرثیے میں امام حسین شہادت کے لیے روانہ ہوتے ہوئے وصیت کرتے ہیں دوسرے میں امام حسین کو میدان جنگ میں جانے کے وقت ان کی بیوی انہیں روک کر بین کرتی ہیں۔ ایک اور جگہ ان حالات کا بیان ہے جب بعد شہادت اہلِ حرم مدینے واپس جائیں گے تو وہاں کے لوگ کیا کہیں گے وغیرہ وغیرہ۔

سوداؔ کو اس کا احساس تھا کہ مرثیے کا تعلق عوامی زندگی سے ہے۔ اس سے سننے والے غیر تعلیم یافتہ بھی ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ سوداؔ جو قصیدوں میں اتنی مشکل زبان استعمال کرتے ہیں مرثیوں میں مغلق اور مشکل الفاظ سے حتی الوسع اجتناب ہی نہیں کرتے بلکہ ان میں وہ برج بھاشا اور عوامی بول چال کے ایسے الفاظ بکثرت استعمال کرتے ہیں جو شاعری کے دوسرے اصناف میں نایاب ہیں۔ وہ مرثیے کی ادبی سطح اٹھانا ضرور چاہتے ہیں لیکن اس ترقی میں وہ اسے ان عوام سے الگ کرنا نہیں چاہتے جن پر اس صنف کی ترقی کا انحصار ہے۔ ایک مرثیہ تو انہوں نے پورا پنجابی میں لکھا ہے۔ اس کے علاوہ متعدد مرثیے برج بھاشا کے مصرعوں سے دہرہ بند کیے ہیں۔ وہ یہ نفسیاتی حقیقت جانتے ہیں کہ عوام اسی چیز کو اپنائیں گے جس میں ان کی اپنی روزمرہ زندگی کی جھلک ملے اور جس کے واقعات و کردار ان کی اپنی فضا اور ماحول سے مطابقت رکھتے ہوں یہ

بات انہوں نے مرثیوں کے بحروں اور الفاظ کے انتخاب میں بھی مد نظر رکھی ہے کہ عوامی گیتوں کی لے برقرار رہے۔ مثالوں کا تو موقع نہیں صرف چند مرثیوں کے مطلعوں ہی سے اس کا اندازہ کیجئے:۔

1۔ بانو کہتی تھیں کہ رن کا قصد مت کر سائیاں

2۔ چمن میں آئی ہے کیسی یہ رُت مرے نین سے کوئی نہارے

3۔ جاؤ بھرے اے بنرے قاسم بنری گھر میں رووے

4۔ کہتی ہے بانو پیٹ کے سر کو اصغر میرا ہر گئے لو

5۔ سن لو محباں نس دن جگ کے خون نین سے جاری ہے

6۔ سمیت از اقربا بن میں بلا کے کس کا باسا ہے

7۔ ماں اصغر کی دن اور رین

8۔ کاسیں کہئے بات کون سن کے بوجھے۔

میر تقی میر

میرؔ نے مرثیے، مسدس، مربع، ترجیع بند، ترکیب بند اور منفرد لکھے ہیں جن میں مربع زیادہ ہیں۔ ترکیب بند مرثیہ میں بارہ بند ہیں جو محتشم کاشی کے مشہور مرثیے کے انداز میں لکھا گیا ہے اور اکثر بندوں میں وہی زمین اختیار کی گئی ہے جو محتشم کے یہاں ہے۔ میرؔ نے اپنے مرثیوں میں گریہ خیز پہلو پیدا کیے ہیں اور کربلا کے واقعات میں سے درد انگیز مناظر منتخب کر کے انہیں بار بار نظم کیا ہے مثلاً حضرت علی اصغر کا حال، امام حسین کی شہادت اور اس کے بعد کی لوٹ مار، حضرت عابد کی اسیری، حضرت قاسم کی شادی وغیرہ۔

ایک کہے تھی نوشہ قاسم کیسا بیاہ رچایا تھا   کیا ساعت تھی نحس وہ جس میں بیاہنے کو تو آیا تھا
لگ گئی چپ ہے ایکی ایکا اتنی ہی کیا لایا تھا   منہ بولے ہے اب تک تیرے ہاتھ کی مہندی لگائی ہوئی

فلک تو نے عجب چوپڑ بچھائی   سمجھ میں چال تیری کچھ نہ آئی
امامِ دیں نے جاں بازی لگائی   موا لیکن نہ اپنے جی کو ہارا

نہیں بھائی بھتیجوں کا ٹھکانا   میسر سب کو آیا جی سے جانا
کسو کا تن ہے تیروں کا نشانا   کسو کا سر ہوا ہے چار پارا

رخصت امام کے بیان میں ایک پورا مرثیہ ہے، جس میں بھائی کی بہن سے جدائی کا مضمون بہت مؤثر انداز سے باندھا ہے۔

ساتھ والا نہ کوئی ہووے رہوں میں صد حیف   بن حریفوں کے یہ خم خانہ ہے سارا بے کیف
پھر جو بازو تھے وے سب ہیں علف خنجر و سیف   قاسم اکبر کے تئیں کھا گئی تلوار بہن

اپنی حالت بیان کرنے کے بعد باقی ماندوں کے متعلق وصیتیں بھی رخصت کا جز ہیں جن کا بیان دردناک ہے۔

ان کے مرثیوں کا ایک اہم پہلو مقصد شہادت کا احساس ہے۔ مرثیے کو صرف بیان مظلومی تک محدود نہ رکھ کر انہوں نے اسے وزن اور ادبیت عطا کی۔ انہوں نے اتمامِ حجت کے سلسلے میں میدان کربلا میں امام حسین کی تقریر کا ذکر کر کے ان کی امن پسندی، دین داری اور جاہ و ثروت سے بے نیازی دکھائی ہے اور اس کی طرف واضح اشارہ کیا ہے کہ امام کے دل میں ملک گیری کی ہوس بالکل نہیں تھی، انہوں نے جان بوجھ کر اپنے کو ہلاکت میں نہیں ڈالا بلکہ اصول کی حفاظت کے ساتھ اپنے کو بچانے کی بھی حتی الوسع کوشش کی اور یہ تجویز بھی رکھی کہ وہ ترک وطن کے لیے تیار ہیں۔ لیکن جو لوگ درپے آزار تھے ان میں انسانیت کی رمق بھی باقی نہیں تھی۔ ان کا جواب تھا:

اگر آب ہو جائے سارا جہاں — نہ معلوم ہو کچھ زمیں کا نشاں
تجھے بوند پانی نہ دیں اے جواں — مگر تو اطاعت کرے لاکلام

یہ سن رکھ کہ ہم لوگ ہیں لشکری — نہ جانیں ہیں دیں کو نہ پیغمبری
ہمیں کوئی کچھ دے کرے سروری — اشارت کرے تو کریں قتل عام

روایت ہے واں اک فرنگی بھی تھا — ہوا گوش زد اس کے یہ ماجرا
سبھوں سے مخاطب ہو ان سے کہا — یہ ہے کون اے مردمِ زشت فام

کہا ایک نے برگزیدہ ہے یہ — محمد کا نور دو دیدہ ہے یہ
ہوا کیا جو آفت رسیدہ ہے یہ — علی کا ہے یہ فرزند خود ہے امام

وہ بولا کہ اے قوم جاہل ہو تم — شریر و سیہ کارو باطل ہو تم
سب اس شخص کے خوں کے مائل ہو تم — کہو جس کو فرزند خیرالانام

زہے دین و آئین و خلق و ادب — عجب اے محمدؐ پرستاں عجب
سب اس کے لیے خون ہو بے سبب — سبب جس کے دیں کا تمہارے قیام

اگرچہ اسی مضمون سے ملتا جلتا سوداؔ کا بھی ایک مرثیہ ہے جس میں ایک نصرانی نے سوداؔ سے مخاطب ہو کر طعن و تعریض کی ہے لیکن میرؔ نے اس کے لیے جو ماحول تیار کیا ہے وہ زیادہ مؤثر ہے۔اس کے علاوہ اتمام

حجت کے حصے میں امام حسین کی امن پسندی اور صلح جوئی کی جو وضاحت میرؔ نے کی ہے اس کا ذکر بھی سوداؔ کے مرثیے میں نہیں ہے۔

اس مرثیے کے علاوہ بھی امام حسین کے کردار کی بلندی اور حق کی حمایت میں جان کی قربانی دینے کی طرف میرؔ نے جابجا اشارے کیے ہیں۔ ''سر داد و نہ داد دست در دست یزید'' کا پہلو ان مثالوں میں نظر آتا ہے:-

تمامی جود تھا سب دست ہمت — سراپا دل ہمہ تن تھا مروّت
سراسر جر□ات و یک لخت غیرت — دیا سر پر نہ ان نے آشتی کی

آیت حجاب کی تھی شانوں میں جن کی نازل — سر ننگے پا برہنہ لائے انھوں کو جاہل
حق پر ہی میرؔ تھے وے، مردود سارے باطل — پردہ اٹھا دیا تھا اس قومِ بے حیا کا

امام حسینؑ کی شہادت کے بعد عورتوں کی فریاد اور حضرت عابد کی مصیبت، ان کی ذمہ داریاں، ان کی بیچارگی اور تنہائی کے بیانات میرؔ کا خاص موضوع ہیں۔ سردار کا مارا جانا، گھر کی تباہی، مخدرات کے بین، نئے امام کی مجبوریاں بے شبہ ایسے بیانات ہیں جو سننے والوں کا جگر خون کر سکتے ہیں لیکن کربلا کے درد انگیز مناظر میں انہیں کا بار بار ذکر اس اہمیت کا پتہ دیتا ہے جو ان واقعات کو میرؔ کے ذہن میں حاصل ہے۔[1]

میرؔ نے اپنے مرثیوں میں اپنے عہد کے رسوم اور معاشرت کے عناصر بھی داخل کیے ہیں جن سے ان کے زمانے کی عزاداری کے متعلق بہت سی ایسی باتیں معلوم ہوتی ہیں جو اب غالباً متروک ہو گئی ہیں مثلاً نوحہ و ماتم میں جس طرح آج کل حسین حسین امام حسین حیدر، حسن حسین، یا حسین شاہ حسین، یا سیدی یا عباس وغیرہ کی صدائیں لگائی جاتی ہیں۔ اس طرح اس وقت ''ہے دوست ہے دوست'' کی صدائیں

---

1 تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو مقدمہ ''مراثی میر''

لگانے کا رواج تھا۔ تاریخ فرح بخش سے اس کی تائید ہوتی ہے کہ شجاع الدولہ اور آصف الدولہ کے عہد میں اودھ میں ماتم کا یہ طریقہ رائج تھا۔ [1] محرم میں لوگ سیاہ کپڑے کی کفنی پہنا کرتے تھے اور اظہار غم کے لیے نعل اور لوہے کی دوسری چیزوں کو گرم کر کے اپنے جسم کو داغ لیا کرتے تھے۔ ان کا مرثیہ:۔

محرم کا نکلا ہے پھر کر ہلال   قیامت رہیں گے دلوں کو ملال

دیکھنے سے اس عہد کی عزاداری اور محرم میں لوگوں کے شغف کا بہت کچھ اندازہ ہو جاتا ہے۔

حضرت قاسم کی شادی اردو مرثیہ گویوں کا خاص موضوع رہی ہے۔ میؔر نے بھی اس مضمون پر طبع آزمائی کی ہے۔ "قاسم کی شادی اس دن رچائی" یہ پورا مرثیہ ہی اس مضمون پر ہے جس میں ہندستانی شادی کی رسمیں، برات، سہرا، لگن دھرنا، آرسی مصحف، آتش بازی، مجر، نیگ وغیرہ کے ذکر سے درد پیدا کیا ہے۔

میؔر کے مرثیوں میں متعدد ایسے ہیں جن میں انھوں نے آسمان کو مخاطب کر کے واقعات کربلا کی طرف جستہ جستہ اشارے کیے ہیں اور سوال کیا ہے کہ ایسا واقعہ کیوں کر ہو گیا۔ چہلم اور سیوم کے مرثیوں میں ان واقعات کا ذکر کر کے بتایا ہے کہ ایسے شہیدوں کی یادگار کا یہ دن ہے۔ ان مرثیوں میں کم ایسے ہیں جن میں سلسلے سے کسی واقعہ کا بیان کیا گیا ہو، البتہ مرثیوں میں ایسے ٹکڑے ہیں جنھیں واقعہ نگاری کا نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ مثلاً جس مرثیے کا مطلع ہے:

ہنگامہ چرخ تونے جفا کا اٹھا دیا ہے

اس میں حضرت قاسم کا امام حسین سے میدان کی اجازت چاہنا، ان کا انکار، پھر حضرت قاسم کا بازو کا تعویذ دکھانا، امام کا حضرت قاسم کو لے کر خیمے میں جانا، دلہن سے ان کی رخصت اور میدان میں جا کر شہادت

---

1 تاریخ فرح بخش ص 46 (حصہ دوم)

پانادس گیارہ بندوں میں بیان کیا ہے اس کے بعد امام کی شہادت اور اہل حرم کی اسیری وغیرہ کا بیان ہے۔
دوسرے مرثیوں میں بھی اسی قسم کی مثالیں موجود ہیں۔

☆☆☆

میر حسن، شیر علی افسوس، حیدر بخش حیدری، قیام الدین قائم، قلندر بخش جر□ت، اس عہد کے اور بہت سے مرثیہ گویوں میں قابل ذکر ہیں۔ یہ سب دہلوی انداز شاعری کے پروردہ تھے اور اگرچہ ان میں سے کسی نے دہلی میں اپنی زندگی کے زیادہ دن نہیں گزارے لیکن طرز کلام کے اعتبار سے انہیں دہلی ہی سے مناسبت ہے۔ باوجودیکہ یہ سب کے سب مشہور شعرا ہیں اور جر□ت کے علاوہ ان سب کے اکثر نتائج فکر حلیہ طبع سے آراستہ ہو چکے ہیں لیکن ان کے مرثیے عام طور پر شائع نہیں ہوئے۔ میر حسنؔ کے تین مرثیے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ہیں۔ قائم اور جر□ت کے مرثیے بھی ان کے کلیات کے اس نسخے میں ہیں جو پروفیسر صاحب کے پاس ہے۔ جر□ت کے مرثیے ان کے کلیات کے متعدد قلمی نسخوں میں موجود ہیں۔ حیدر بخش حیدری کے مرثیوں کا نمونہ "گل مغفرت" میں موجود ہے، جس کا ایک قلمی نسخہ کتب خانہ سالار جنگ، حیدر آباد میں میری نظر سے گزرا۔ پاکستان کی مجلس ترقی ادب کی طرف سے یہ شائع بھی ہو گئی ہے۔ شیر علی افسوسؔ کے مرثیے رسالہ پگڈنڈی امرت سر میں شائع ہو چکے ہیں۔ اس عہد کے عام دہلوی مرثیوں کی طرح ہیں۔ ان سب میں اگر کچھ ممتاز کہا جا سکتا ہے تو میر حسنؔ اور حیدریؔ کو۔

پروفیسر سید مسعود حسن رضوی نے میر حسنؔ کے تین مرثیوں کا ذکر کیا ہے۔[1] جن میں دو مربع اور ایک مسدس ہے۔ مربع مرثیوں میں ایک میں 37 بند ہیں دوسرے میں 44 اور مسدس مرثیے میں 26 بند ہیں۔ ایک مرثیہ کے چند بند یہاں لکھے جاتے ہیں۔

جن نہالوں کے تئیں زہراؔ نے پالا دودھ دے — دے شجر بن پانی مرجھا کر زمیں پر گر پڑے
بیخ و بنیاد ان کی کھودی باغیوں نے تیغ سے — موسم گلزار احمد کا سماں بندھ کر گیا

———

1 سید مسعود حسن رضوی، میر حسن مصنف سحر البیان۔ آج کل دہلی 1965ء

متصل مقتل کے پہنچے جس گھڑی اہلِ حرم
دیدہ گریاں، سینہ بریاں، خشک لب اور چشم نم
دیکھ کر لوتھوں کو سب کہنے لگے بادرد و غم
ہاتھ سے اہلِ جفا کے کیا ستم ان پر گیا
یک بہ یک عابد کی اتنے میں گئی اودھر نظر
جس طرف لوتھیں پڑی تھیں خاک و خوں میں سر بسر
دیکھ اس احوال کو بولا وہ یوں اک آہ بھر
آہ میں کیدھر رہا اور قافلہ کیدھر رہا

37 بند کے مرثیے میں تقریباً آدھے مرثیے میں جناب سکینہ اور ان کی ماں کی گفتگو ہے جس میں وہ شہادت امام کی خبر سن کر ان کے بارے میں دریافت کرتی ہیں اور والدہ صبر کی تلقین کرتی ہیں اس کے بعد اہلِ حرم کی شام سے کربلا کو واپسی کا بیان ہے پھر امام حسین سے خطاب کر کے حضرت زینب اور جناب شہر بانو کے بین ہیں۔

گل مغفرت میں حیدری نے جو اپنے لکھے ہوئے مرثیے شامل کیے ہیں ان میں دو مثنوی کی شکل میں ہیں باقی قصیدہ و غزل کے روپ میں، چوں کہ اس کتاب میں بارہ مجلسیں اس مقصد سے ترتیب دی گئی ہیں کہ انہیں ترتیب وار روزانہ عشرۂ محرم میں پڑھا جائے۔ اس لیے عزاداری کے رواج کے لحاظ سے اس کی پہلی چار مجلسیں رسول خدا، حضرت علی، جناب فاطمہ اور امام حسن کے حال میں ہیں چنانچہ ان مجلسوں میں جو مرثیے شامل ہیں اور ان بزرگوں کے حال میں ہیں۔ فضلی کی کربل کتھا کے طرز پر گل مغفرت بھی ترتیب دی گئی ہے۔ غالباً اسی نوعیت کی وجہ سے حیدری کے مرثیوں میں واقعات کربلا کے مختلف واقعات کا ذکر ایک ہی مرثیے میں نہیں ہے بلکہ غزل کی صورت میں ہوتے ہوئے بھی ان میں موضوع کی یکسانی ہے۔

اے عزیزو اب علی اکبر بھی میداں جائے ہے
یہ تنِ شبیر سے باور کرو جاں جائے ہے
ہے نظر ہر اک کی جوں یعقوب خیمے کی طرف
اے عزیزو یہ مرا یوسف زکنعاں جائے ہے
وقت گریہ ہے یہی اے عندلیب دل بجوش
باغ میں آئی خزاں، یہ گل زبستاں جائے ہے
دے کے سرمہ چشم میں اور کر کے کنگھی زلف میں
عید قرباں ہے یہ اکبر بہر قرباں جائے ہے
آہ و نالہ حسرت و افسوس و زاری اضطراب
آج اکبر لے کے ہمراہ اپنے سامان جائے ہے

شمع ساں کر گریۂ وزاری تو اب اے حیدرؔی
رونق بزمِ عزا اے اشک ریزاں جائے ہے

ان میں جنگ کا بیان بھی ہے تلوار اور گھوڑے کی بھی تعریف ہے۔ جن میں قصیدے کی شوکت بھی ہے، مثنوی کی روانی اور سہولت قوانی بھی۔

تیغ جوہر وار کا میں کیا کروں اس کا بیاں | آگ تھی رکنے میں اور چلنے میں جوں آب رواں
کار آتش گاہ کرتی گاہ کارِ آب | آب و آتش ہی سے تھی اس میں سراسر آب و تاب
نعل وہ خار اشکن رکھتا تھا اس کا اسوار | خون سے روئیں تنوں کے دشت کرتا لالہ زار
تیز رو، سچاعتاں کا، آہنی سم، خوش خرام | تنگ تو تھن، گول گردن، مومیان و سبز فام
شیر صورت، پیل پیکر، کوہ کن، روشن جبیں | رعد ہیبت، برق سرعت، باد جنبش پر زمیں

لیکن ایسی مثالیں ایک ہی دو ہیں۔ زیادہ تر مرثیے ایسے ہیں جنہیں "نوحہ" کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔

افسوسؔ، قائمؔ، جر[illegible]ت وغیرہ کے کلام کے اقتباسات دے کر ان پر تبصرہ کرنا بے کار۔ اس جائزے کی ضخامت بڑھانا ہے اس لیے کہ ان لوگوں نے مرثیہ گوئی کو کسی پہلو سے آگے نہیں بڑھایا نہ اس صنف میں کوئی گنجائش نکالی۔ اس لیے اب دہلوی مرثیہ گوئی کے متعلق مجموعی حیثیت سے چند جملے لکھ کر ہم اس بیان کو ختم کرتے ہیں۔

خاتمہ

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے اٹھارہویں صدی عیسوی کے دہلوی مرثیے مختلف کتب خانوں اور ذاتی ذخیروں میں ہمیں نظر آئے جن کے دیکھنے سے حسب ذیل باتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔

پچھلے ڈیڑھ سو برس میں دکن میں اردو مرثیہ نے مدارج ارتقا طے کر کے جو روایت قائم کی تھی اس سے دہلی کے ان مرثیہ گویوں نے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا۔ دہلی کی مرکزیت عظیم الشان مغلیہ سلطنت کے پایۂ تخت ہونے کے غرور نے انہیں ایسے احساس برتری میں مبتلا کر رکھا تھا کہ وہ شعر وادب میں ہندستان کے کسی علاقے کی رہ نمائی کے قابل نہیں ہونا چاہتے تھے اور تاسی، تقلید یا اخذِ فیض کو کسر شان سمجھتے تھے۔ غزل میں ولی کے اثرات نے اگرچہ ان کی تخلیقی قوتوں کو مہمیز کیا لیکن اس پر بھی انہوں نے فارسی کا گہرا رنگ چڑھا دیا اور دکن کے فیض کا دبے لفظوں میں جب اقرار کیا تو بھی ان کے احساس برتری نے کبھی اپنی پچھلی روایت کو لچر سی بات قرار دیا اور کبھی معشوق کے دکنی ہونے کو اس تقلید کا سہارا بنالیا۔ اس کے علاوہ فارسی غزل ان کے دل ودماغ پر چھائی ہوئی تھی، ایرانی تہذیب کی افضلیت کا احساس ان کے رگ وریشے میں موجود تھا۔ اس لیے غزل کو تو قبول کرنا پڑا۔ مرثیے کی جو روایت دکن میں بنی تھی اس کا فارسی ادب سے کوئی واسطہ نہیں تھا۔ وہ دکن کی سماجی قوتوں نے بنائی تھی اس لیے اسے اپنانا دہلوی مرثیہ گویوں کے مزاج کے موافق نہیں آیا۔ یہی نہیں کہ دہلوی مرثیہ گویوں نے دکن کا انداز نہیں اپنایا بلکہ دکنی مرثیہ گویوں نے بھی دہلی کے انداز اختیار کر لیے اور اپنی روایت سے ایک طرح کی چشم پوشی کی۔ درگاہ قلی خاں کے مرثیے اس کا ثبوت ہیں۔

دکنی مرثیے کے عروج کے زمانے میں دکن میں جو معاشرتی فضا تھی، جو تہذیبی خمیر وہاں تیار ہوا تھا وہ دہلی میں نہیں تھا۔ یہاں کے بادشاہوں کا انداز مختلف تھا۔ جاگیردارانہ نظام جب مائل بہ انحطاط ہو تو اس کے عوامل اس جاگیردارانہ نظام سے مختلف ہوتے ہیں جو ترقی کے زینے طے کر رہا ہو، جس میں سماجی بہتری اور

برتری کا احساس لوگوں کو تقویت اور خوداعتمادی کی دولت بخشتا ہو۔ اس نے بھی دہلوی مرثیہ گویوں کو دکنی مرثیوں کی تقلید سے باز رکھا ورنہ دکن کے مرثیوں کا شمالی ہند خصوصاً دہلی میں آنے اور پڑھے جانے کا ذکر متعدد جگہ ملتا ہے۔

اس طرح دہلی میں مرثیے نے ایک الگ راستہ اختیار کیا جو ایک حد تک یہاں کے حالات کا نتیجہ تھا۔ غزل کی صورت میں مختصر مرثیوں سے شروع ہو کر موضوع اور ہیئت دونوں میں تجربوں کی منزل سے گزرے اور لوگوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کی مدد سے اسے وسعت بخشی۔ ہیئت کے اعتبار سے قصیدہ، مربع، ترجیع بند، ترکیب بند، مخمس، مستزاد، مسدس کی صورتوں میں طبع آزمائی کی گئی۔ مسدس اور مخمس میں ایسے مرثیے بھی لکھے گئے جن میں فارسی یا برج بھاشا کی بیت یا آخری مصرع بھی ترجیع کے طور پر استعمال کیا گیا اور کبھی ہر بند کو مختلف مصرعوں سے پیوند کیا گیا۔ بعض مرثیوں میں یہ صورت بھی نظر آتی ہے کہ چار مصرعے ایک بحر میں ہیں اور بیت دوسری بحر میں مجموعی حیثیت سے سب سے مقبول شکل مربع کی ہے۔

موضوع کے اعتبار سے دوسری منزل مسلسل مضامین بیان کرنے کی کوشش میں نظر آتی ہے جو ابتداً صرف حضرت قاسم کے حال کے مرثیوں میں ہے۔ اس کے بعد واقعات کربلا کے بیان میں یہ خصوصیت ملتی ہے۔ لیکن واقعہ نگاری یا یوم عاشورہ شہادتوں کا سلسلہ وار بیان ان کا مطمح نظر نہیں ہے۔ یہ مرثیہ گو عموماً واقعات یا ایسے پہلو نظم کرتے ہیں جن سے متاثر ہو کر سامعین گریہ کریں۔ بیٹے کی لاش پر ماں کے بین، امام حسین کی بہن یا اہل حرم سے رخصت وغیرہ جناب فاطمہ کی روح کا جنت سے میدان کربلا میں آنا اور وہاں کے حالات کا جائزہ لے کر گریہ وبکا کرنا بہت سے مرثیوں میں ملتا ہے۔ بعض روایتیں اور واقعات ایسے ہیں جنھیں ایک ہی پہلو سے بہت سے شاعروں نے نظم کیا ہے۔

سوداؔ، میرؔ اور محبؔ کے مرثیوں میں سماجی زندگی کی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں اور واقعہ نگاری کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ بین اگرچہ سب ہی مرثیوں کا مقصود ہے لیکن اس پر نظر ہونے کے علاوہ بعض دوسرے پہلوؤں پر بھی ان شعرا نے نگاہ رکھی ہے۔ خصوصاً سوداؔ کے مرثیے ہیئت اور موضوع دونوں کے تنوع کے اعتبار سے قابل ذکر ہیں۔

دوسرا باب

لکھنؤ میں عزاداری

لکھنوی مرثیے کا دورِ آغاز

لکھنؤ میں عزاداری

☆ حیدری

☆ سکندر

☆ گدا

☆ احسان

☆ افسردہ

☆ خاتمہ

لکھنؤ میں عزاداری

عام خیال ہے کہ آصف الدولہ نے جب 1189ھ / 1775ء میں لکھنؤ کو اپنا پایہ تخت بنایا اور رہائش کا سلسلہ شروع ہوا تو لکھنؤ کی دوسری تہذیبی سرگرمیوں کے ساتھ عزاداری کا بھی آغاز ہوا۔ یہ عام خیال اس حد تک صحیح کہا جا سکتا ہے کہ دربار اودھ کے لکھنؤ منتقل ہونے کی وجہ سے لکھنؤ کی عزاداری کو فروغ حاصل ہوا، لیکن اس کی ابتدا اس وقت سے قرار دینا قیاس اور واقعہ کے خلاف ہے۔ پچھلے صفحات میں ایران کے تہذیبی اثرات کا ہندستانی سماج پر جو غلبہ دکھایا گیا ہے وہ کسی ایک شہر میں محدود نہیں رہ سکتا تھا۔ دہلی سے بنگال تک لوگ آتے جاتے، ملتے جلتے، فوجی خدمتوں اور تجارت کے سلسلے میں اس طرح شیر و شکر ہو رہے تھے کہ ان کے آداب زندگی ہر طرف جگہ کرتے جا رہے تھے اور اہمیت کے اعتبار سے کم و بیش سارا شمالی ہندستان اسی رنگ میں رنگتا جا رہا تھا۔

یوں تو خلجیوں اور سلاطین شرقی کے عہد سے کڑہ (الہ آباد) جون پور وغیرہ میں مسلمانوں کے بہت سے قصبے آباد ہو گئے تھے، لیکن سولہویں سترہویں صدی عیسوی سے ایرانی مہم جو ہندستان میں کثرت سے آنے لگے۔ ان میں جن لوگوں کو دارالخلافہ میں زیادہ اہمیت نہیں حاصل ہوئی وہ ملک کے دوسرے علاقوں میں پھیل گئے۔ چھوٹے چھوٹے علاقوں پر قابض ہو کر انہوں نے شاہی شکلہ داروں اور فوجداروں سے ربط پیدا کر لیا اور اطمینان سے بسر کرنے لگے۔ ایرانی ہونے کی وجہ سے ان کو شاہی سرپرستی آسانی سے حاصل ہو جاتی تھی اور اپنی انتظامی قابلیت، شجاعت اور جواں مردی سے یہ اپنے علاقے میں نظم و ضبط قائم کر کے عمال سلطنت کی خوشنودی کا باعث ہوتے تھے۔ ان ایرانیوں میں صاحبان سیف ہی نہیں اہل قلم، صوفیائے کرام، فقرا اور درویش بھی تھے جو اپنے علمی اور روحانی فیوض سے لوگوں کو اپنا معتقد بھی کرتے رہتے اور اس طرح

تہذیبی اثرات پورے سماج میں نفوذ کرتے جاتے اور علاقوں کو چھوڑ کر اگر صرف اودھ ہی کو اس وقت سامنے رکھا جائے تو بلگرام، زیدپور، مصطفےٰ آباد، جائس وغیرہ ایسی کتنی ہی بستیوں کے نام نظر آتے ہیں جو غوریوں کے زمانے میں بسیں اور سلطنت مغلیہ کے عروج کے زمانے ہی سے سیدوں کے خاص خاص مرکزوں کی حیثیت سے مشہور ہو گئی تھیں۔ چند بیانات ملاحظہ ہوں:۔

"اکبر کے زمانے سے شعر و سخن کا سکہ مختلف شکل میں رواج پذیر ہوا۔ اکثر دیگر شہر اور قصبات میں شعراء پائے جانے لگے اور ان بستیوں میں بلگرام کا شمار بھی ہے۔" [1]

نعمت خانِ عالی نے سادات بلگرام کا ذکر بڑے ظریفانہ انداز میں کیا ہے:۔

"بلگرام کے سادات یقیناً قابلِ احترام ہیں جیسے مسجد کی لکڑی اور قرآن کا ورق کہ نہ جلا سکیں نہ بیچ سکیں۔"

"سندھ سے بنگالہ تک شمالی ہندستان میں جتنی ریاستیں قائم ہوئیں ان میں اکثریت شیعہ خاندانوں کی میراث تھی۔ مشائخ صوفیہ میں نقش بندیوں کے بجز سبھی خانوادے حضرت علی ابن ابی طالب سے شجرہ ملاتے اور انہیں معرفت کا سرچشمہ اور طریقت کا رہنما بتاتے، اولاد فاطمہ کی محبت جزو ایمان قرار دیتے تھے۔ اہل بیت نبی کے معنی ہی اولاد فاطمہ لیے جاتے ہیں۔ تبرا اور تقیہ چند مسائل کے علاوہ شمالی ہندستان کے سنی مسلمان عام طور پر شیعوں کے ہم آہنگ ہو گئے تھے۔ محرم کی تعزیہ داری سنیوں کے ہاں بھی بڑی پابندی اور شدومد سے منائی جاتی تھی۔ سپاہیوں، بنوٹیوں، پہلوانوں کا جنگی نعرہ یا علی تھا۔ حضرت کی مشکل کشائی کا بھی کم سے کم عورتیں اور عام مسلمان پختہ عقیدہ رکھتے تھے۔" [2]

---

[1] سرو آزاد ص 373

[2] تاریخ مسلمان پاکستان و بھارت ص 149 (انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی)

میر محمد امین جو بعد کو برہان الملک سعادت خاں کے خطاب پا کر اودھ کے صوبہ دار ہوئے پہلے پہل 1709ء میں نیشاپور (ایران) سے اپنے والد سے ملنے پٹنہ (عظیم آباد) آئے جوان سے دو سال پہلے ایران سے آکر پٹنہ میں مقیم ہوگئے تھے۔ان کے پٹنہ پہنچنے کے پہلے ہی ان کے والد کا انتقال ہوگیا۔اس لیے یہ کچھ دن ادھر اُدھر گزارنے کے بعد سر بلند خاں کی سرکار میں ملازم ہوگئے جو اس وقت صوبہ الٰہ آباد میں کڑہ مانک پورہ کے فوجدار تھے۔ سر بلند خاں انہیں کی طرح ایرانی سید تھے۔[1] اس سے صاف ظاہر ہے کہ سعادت خاں کی صوبہ داری اودھ 1134ھ / 1722ء سے پہلے بھی اس علاقہ میں ایرانیوں کا عمل دخل تھا۔ اس زمانے میں بنارس، جون پور، غازی پور اور چنار گڈھ نواب مرتضی خاں کے اختیار میں تھے جن کی طرف سے رستم علی خاں ان علاقوں کے منتظم تھے۔ 1748ء میں ان علاقوں پر بھی سعادت خاں کا تسلط ہو گیا۔ مہابت خاں اعظم گڑھ کے ایک بڑے حصے پر قابض تھا۔ سعادت خاں کے حکم سے جب اس نے سر تابی کی تو اس کی تادیب کو وہ خود فوج لے کر پہنچے اور اسے قید کر کے اس کے بیٹے راحت خاں کو اس کا تعلقہ دے دیا۔ اس کے کچھ ہی دن کے بعد سعادت خاں کوڑا جہان آباد کے بھی فوجدار مقرر ہوگئے۔[2]

اس کے بعد بھی پہلے کا ایک واقعہ یہ ہے کہ سعادت خاں کی صوبہ داری اودھ کے سنبھالتے ہی موہن سنگھ راجہ تکوئی نے اس کی سرداری تسلیم کرنے سے انکار کر دیا اور اپنی خودسری دکھانے کے لیے مصطفی آباد کے سیدوں پر حملہ کر کے لوٹ مار کی۔ سعادت خاں فوج لے کر پہنچے موہن سنگھ جنگ میں مارا گیا۔اس کے بیٹے نے اطاعت قبول کی۔ تکوئی پر قابو رکھنے کے لیے وہاں سے چند میل کے فاصلے پر جائس کے سیدوں کی سعادت خاں نے حوصلہ افزائی کی تاکہ آئندہ ایسی صورت نہ پیدا ہو۔

یہ مختلف واقعات اس کا ثبوت ہیں کہ اٹھارہوں صدی عیسوی کی ابتدا میں اودھ کے اطراف وجوانب میں ایسی بستیاں تھیں جن میں ایرانیوں کا اثر واقتدار تھا۔ وہ اپنے عقائد اور رسوم کے مطابق زندگی گزارتے تھے۔ کلچر کسی فرقے کے دائرے میں محدود نہیں رہتی۔ یہ اثرات قبول کرتی اور نئی چیزوں سے متاثر ہوتی

---

1 اشیر بادی لال سریواستوا: وافرسٹ ٹونوابس آف اودھ ص 6

2 اشر بادی لال سریواستوا: وافرسٹ ٹونوابس آف اودھ ص 45

رہتی ہے۔ محرم کی تقریبوں میں اجتماعی عمل، ضعیف الاعتقادی، طبقاتی فرق کی دیواروں کے ہٹ جانے کی تسکین کے جو سامان موجود ہیں ان کی وجہ سے انہیں عوام و خواص میں مقبولیت حاصل ہو جاتی ہے اور اسی لیے یہ قرین قیاس ہے کہ اس وقت کسی نہ کسی صورت میں ان جگہوں پر عزاداری رائج ہو گی۔

اس قیاس کو تقویت اس سے ملتی ہے کہ مختلف جگہ ایسے مرثیہ گویوں کا ذکر ملتا ہے جو ملک کے مختلف حصوں میں پھیلے ہوئے تھے مثلاً تذکرہ مسرت افزاء[1] (تالیف 1779ء / 1193ھ) میں حسب ذیل مرثیہ گویوں کا ترجمہ ہے جو لکھنؤ اور فیض آباد سے باہر مقیم تھے۔

1۔ سید حیدر علی خادم متوطن بھیر بھوم از متعلقات مرشد آباد (ص 76)

2۔ مرزا ہوش دار جو دہلی کے مشہور مرثیہ گو تھے۔ جب شہادت جنگ نے مرشد آباد میں امام باڑہ بنوایا تو ہوش دار کو ایک بڑی رقم دے کر دہلی سے بلوایا اور وہ جا کر مرشد آباد میں مقیم ہو گئے۔ (ص 148)

3۔ مرزا ظہور علی خلیق ابن مرزا ہوشدار ساکن مرشد آباد۔

4۔ راجہ کلیان سنگھ خلف راجہ شتاب رائے ناظم آباد، عاشق تخلص فارسی اور اردو میں مرثیہ جناب سید الشہدا کہتے ہیں۔ اور ایام عاشورہ میں تعزیہ رکھتے اور وہ مجلس اور مرثیوں کو دردناک انداز سے پڑھتے ہیں۔ (ص 143)

5۔ غلام حسین خاں ولد ہمت خاں، احمد شاہ کے مکحول ہونے کے بعد دہلی سے فرخ آباد، بنگالہ ہو کر بنارس پہنچے۔ اس وقت الہ آباد کے ناظم منیر الدولہ تھے۔ انہوں نے اپنے پاس بلا لیا اور عزت و احترام سے رکھا۔ اس کے بعد ناظم بنارس بلوند سنگھ (غالباً بلونت سنگھ) کے زیر سایہ رہے۔ پھر ان کے لڑکے راجہ چیت سنگھ کی سرپرستی میں رہے۔ سید الشہدا کے مرثیے خوب کہتے ہیں۔ (ص 147)

6۔ مولانا محمد حسین مخزوں جو الہ آباد آ کر حضرت مصیب الہ آبادی سے عقیدت

---

[1] تذکرہ مسرت افزاء از ابوالحسن امیر الدین احمد مرتبہ قاضی عبدالودود

کی بنا پر پہلے دائرہ اجمل کے اوپر کمرے میں مقیم ہوئے اس کے بعد اس کے متصل ایک مکان خرید لیا اور سترہ سال اس میں رہ کر درس دیتے رہے۔ ان کی خدمت میں ایک بار مولف تذکرہ کے بھائی خیر الدین محمد متخلص بہ حسرت گئے۔ آپ نے ان کا تخلص معلوم کر کے اسے اس لیے ناپسند کیا کہ جو نام رکھا جائے اس کا اثر آدمی کی شخصیت پر پڑتا ہے۔ انہوں نے جسارت کر کے کہا کہ پھر حضور نے کیوں محزوں تخلص اپنے لیے پسند کیا۔ انہوں نے اس کا جو جواب دیا اس سے عزاداری امام کی طرف واضح اشارہ ملتا ہے۔ انہوں نے کہا میرا تخلص اس اقتضا سے ہے کہ نام آسمان سے اترتے ہیں اور یہی میری تقدیر میں ہے اس لیے کہ میرے والد رحمۃ اللہ علیہ نے میرا نام غلام حسین تجویز کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ حضور کا غلام اپنے مولا کے مصائب کی یاد ہر وقت مغموم و محزوں رہے گا۔ اس لیے غلام حسین محزوں میرا نام تقدیر کے موافق رکھا گیا ہے۔ اور اس حزن واندوہ کو اپنے لیے روز نجات کا ذخیرہ سمجھتا ہوں۔ (ص188)

"بہار میں اردو زبان کا ارتقا"[1] میں متعدد مرثیہ گویوں کا ذکر ہے جن میں سے چند کے نام دیے جاتے ہیں۔

1۔ شاہ آیت اللہ جوہری متوطن پھلواری شریف (ولادت 1714ء / 1126ھ)

2۔ غلام جیلانی محزوںؔ " " 1725ء / 1138ھ)

3۔ مفتی غلام مخدوم ثروت " " 1732ء / 1145ھ)

4۔ شاہ نور الحق طپاں " " 1743ء / 1156ھ)

ایسے نام اور بھی مل جائیں گے۔ یہاں ان کی جامع فہرست بنانا مقصود نہیں بلکہ یہ نتیجہ نکالنا ہے کہ بارہویں صدی ہجری (اٹھارہویں صدی عیسوی) میں شمالی ہندستان میں ہر طرف عزاداری کا رواج تھا اور

---

1 ڈاکٹر اختر اورنیوی: بہار میں اردو زبان وادب کا ارتقا

اس میں صرف شیعہ یا ایرانی ہی انہماک نہیں دکھاتے تھے، بلکہ عام طور پر مسلمان اور بہت سی جگہوں پر ہندو بھی تعزیہ رکھتے، جلوس نکالتے اور اسے ایک سماجی تہوار کی حیثیت سے مناتے تھے۔ مختلف مقامات پر، مختلف طبقوں میں عزاداری کے طریقوں میں فرق ضرور تھا لیکن ایک سماجی عمل اور سماجی رجحان کی حیثیت سے اس کی اہمیت مسلم ہے۔

لکھنؤ اور فیض آباد کا جہاں تک تعلق ہے صوبہ داد کا صدر مقام ہونے کی وجہ سے ان شہروں کی مرکزی حیثیت تھی۔ ایرانی تہذیب و ثقافت نے ہندستانی رسم و رواج سے مل کر جو معیار قائم کیا تھا اس کے بہترین نمونے اس معاشرت میں موجود تھے۔ 21/ مارچ کا جشن نوروز اور محرم کی عزاداری کے ساتھ ساتھ بسنت اور ہولی کا تہوار بڑی دھوم سے منایا جاتا تھا۔ برہان الملک سعادت خاں، صفدر جنگ اور شجاع الدولہ کے حسن انتظام تدبر اور جرأت و شجاعت نے پورے اودھ کو ایسا مطمئن اور خوش حال بنادیا تھا کہ وہ دل سے اپنے نواب کے مداح اور پرستار اور اس کی ہر ادا کے شیدائی تھے۔ برہان الملک اور ان کے جانشینوں کی تعزیہ داری امر مسلمہ کی حیثیت سے سمجھی جاتی ہے۔ کیوں کہ ان کے عقائد ان کی تہذیب، ان کا طرزِ زندگی سب آئمہ معصومین سے گہری عقیدت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مرنے کے بعد برہان الملک کی لاش کربلائے معلی روانہ کی گئی۔[1] ان کی بیٹی صدر النساء بیگم کی شادی صفدر جنگ سے ہوئی تھی ان کے بارے میں تاریخ فرح بخش کے حوالے سے درج ہے کہ:۔

> "سال میں تین مہینے روزے رکھتی تھیں اور موتی باغ کی پشت پر انہوں نے ایک مسجد اور ایک امام باڑہ بھی تعمیر کرایا تھا۔"[2]

نواب مدار الدولہ کے والد خواجہ محمد موسیٰ (داماد معز الدین جہاں دار شاہ بادشاہ) کے متعلق عماد السعادت میں لکھا ہے جس کا اردو ترجمہ درج ذیل ہے۔[3]

1۔ شیخ تصدق حسین، بیگماتِ اودھ ص10
2۔ شیخ تصدق حسین، بیگماتِ اودھ ص 34
3۔ عماد السعادت ص

"خواجہ محمد موسیٰ شروع میں بہ سبب پیدائش ملک توران و صحبت بزرگان سنی المذہب تھے۔ جب ہندستان میں برہان الملک کی صحبت اٹھائی وامامیہ مذہب کی طرف رغبت ہو گئی۔ مگر اس راز کو پوشیدہ رکھتے تھے کیونکہ شیعہ مذہب میں اس کو تقیہ کہتے ہیں لیکن مدارالدولہ اپنے مذہب کو بالکل نہیں چھپاتے اور کھلم کھلا تعزیہ داری کرتے تھے۔"

شجاع الدولہ کے حالات کے بیان میں ایک جگہ ان کی عزاداری کا ذکر ضمناً آگیا ہے جس سے ان کے معمول کا پتہ چلتا ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ جو شخص اپنی مملکت سے دوران رسوم پر عامل ہو وہ اپنے یہاں ان کی پابندی کس طرح کرتا ہوگا:۔

"عمادالسعادت میں لکھا ہے کہ احمد شاہ شجاع الدولہ سے بہت محبت رکھتے تھے اور یہ بات کئی امور سے ظاہر ہے۔ مثلاً

1۔ محرم کے زمانے میں شجاع الدولہ سیاہ پوش ہوئے اور سیہ جماعت کے ساتھ جن کے سروپا برہنہ تھے ماتم کرتے ہوئے احمد شاہ کی فرودگاہ کے سامنے سے گزرے ان لوگوں کے کندھوں پر علم تھے اور سینہ کوبی کرتے تھے اور علانیہ نوحہ کے الفاظ زبان سے نکالتے تھے...... درانیوں کا ارادہ ہوا کہ ان پر حملہ کریں، مگر بادشاہ نے ان کو سمجھا دیا۔"[1]

احمد شاہ کا زمانہ 68-1163ھ / 1754-1748ء ہے اس لیے اوپر کا واقعہ اسی دوران کا ہوگا۔ اس کے علاوہ تاریخ فرح بخش میں بھی یہ عبارت ملتی ہے جس کا اردو ترجمہ حسب ذیل ہے۔[2]

تمام عمارتیں ساز و سامان اور مرمت کے ساتھ برابر درست رکھی جاتی تھیں اسی کتاب میں ایک مذہبی مناظرے کے ذکر کے سلسلے میں فساد کا بیان کرتے ہوئے محرم کے بعض رسوم عزاداری کی طرف

1۔ نجم الغنی، تاریخ اودھ جلد دوم ص 56

2۔ انگریزی ترجمہ تاریخ فرح بخش جلد دوم ص 21

اشارہ کیا گیا ہے:۔

"......اس وقت لوگوں نے تلواریں، خنجر، قردلیاں، غرض جو بھی ہاتھ لگا نیاموں سے باہر کھینچ لیں۔ اور انہیں یوں چلانے لگے جیسے محرم کے دس دنوں میں پھنکیت اور بنو ٹیے "ہے دوست ہے دوست" کی صدائیں لگاتے امام کے تعزیہ کے سامنے گھوم گھوم کر ہاتھ دکھاتے ہیں۔"

لکھنؤ میں بھی عزاداری کا رواج آصف الدّولہ کے وہاں جانے کے پہلے ہی سے ہو چکا تھا اور عہد شجاع الدّولہ میں وہاں امام باڑے تعمیر ہو چکے تھے۔ کمال الدین کا یہ بیان ملاحظہ ہو:۔

"آغا باقر خاں عمو آغا اسمٰعیل ولاور جنگ کے تھے۔ نواب شجاع الدولہ کے عہد دولت میں رسالدار پانچ ہزار سوار کے تھے۔ آغا باقر خاں اسمٰعیل کے کارفرما تھے ان کی شادی مرزا حسن علی کی بیٹی سے ہوئی تھی جن کی املاک وسیع خاص فرنگی محل میں تھی۔ آغا اسمٰعیل نے عمو سے کہا تم قریب مسافر خانہ ایک امام باڑہ بنواؤ اس زمانے میں سوائے آغا ابو طالب خاں کے امام باڑہ کے دوسرا امام باڑہ شہر میں نہ تھا۔"[1]

اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ عہد شجاع الدولہ میں کم سے کم دو امام باڑے ضرور لکھنؤ میں بن گئے تھے جن میں تعزیہ داری ہوتی تھی۔ اس کے علاوہ اودھ اور خصوصاً لکھنؤ کے مکانات کی ساخت ایسی ہے جس میں عموماً ایک شہ نشین ضرور ہوتی ہے اور یہ شہ نشین تعزیہ رکھنے اور علم نصب کرنے کے کام میں آتی ہے۔

24 ذی قعدہ 1775ء / 1188ھ کو شجاع الدّولہ کا انتقال ہوا اور آصف الدولہ تخت نشین ہوئے۔ بعض وجوہ کی بنا پر انہوں نے لکھنؤ میں مستقل قیام اختیار کیا چنانچہ سات مہینے بعد 1775ء / 1189ھ میں پایۂ تخت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل ہو گیا۔ دربار سے براہ راست جن کا تعلق تھا وہ تو گئے ہی بالواسطہ تعلق رکھنے والوں کی بھی کثیر تعداد لکھنؤ پہنچ گئی۔ فیض آباد میں آصف الدولہ کی والدہ بہو بیگم اور انکی دادی صدر النسا بیگم کی

---

1 کمال الدین، سوانحات سلاطین اودھ جلد اول ص 483 (قیصر التواریخ)

سرکاریں رہ گئیں جن کی وجہ سے یہاں عزاداری کی جو رسمیں ادا ہوتی تھیں وہ برقرار رہیں۔ بہو بیگم کے مدارالمہام خواجہ سرا الماس علی خاں بڑی شان و شوکت سے انتظام دیکھتے تھے۔ سرکاری تعزیہ داری کے علاوہ الماس علی خاں کا خود بھی امام باڑہ تھا جہاں بڑے زور شور سے عزاداری ہوتی تھی اور مرثیہ خوان، روضہ خواں وغیرہ اپنا کمال دکھاتے اور داد پاتے تھے۔ [1]

لکھنؤ میں ترقی کی رفتار آصف الدّولہ کے وہاں قیام سے بہت تیز ہو گئی۔ ان کی شاہ خرچی نے دولت کی فراوانی اور مادّی خوش حالی کے ایک غیر معمولی دور کا آغاز کر دیا۔ کردار و اطوار کے اعتبار سے آصف الدولہ صرف نسل ہی کے ایرانی تھے۔ جس بلند نظری، حسن تدبیر، سخت کوشی، جر□ت اور مردانگی کے لیے ایرانی مشہور تھے وہ ان میں نہیں تھی البتہ رسول اور آل رسول سے محبت و عقیدت موجود تھی۔ آباؤاجداد کے رنگا رنگ مشاغل چوں کہ یہ اختیار نہیں کر سکے اس لیے ان کی بیشتر قوتیں اسی طرف مرکوز ہوئیں۔ اتفاق کی بات ہے کہ 1775ء میں لکھنؤ پہنچتے ہی انہوں نے سرفراز الدولہ مرزا حسن رضا کو اپنا نائب نامزد کیا جو خود آل رسول کے بہت بڑے شیدائی تھے۔ کمال الدین حسینی ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "1775ء میں سرفراز الدّولہ مرزا حسن رضا خاں نیب ہوئے۔ ان کو سرکار سے فقط آٹھ لاکھ روپیہ سالانہ ملتا تھا۔ اپنی فضول خرچی اور سخاوت سے ہمیشہ تنگ رہتے تھے۔ ہر صبح سلام جناب عالی کو دربار جاتے تھے۔ باقی اپنے گھر میں مشغول صاحبان خاص یا معروف امور دینی عزاداری جناب سید الشہدا رہا کرتے تھے۔" [2]

لکھنؤ میں عزاداری کا فروغ بہت کچھ سرفراز الدّولہ کے رجحان کا نتیجہ ہے۔ نیابت کا عہدہ سنبھالتے ہی انہوں نے بڑے امام باڑے کی تعمیر کی تجویز رکھی اور اسی سال آصف الدولہ کی منظوری کے بعد کفایت اللہ کی نگرانی میں اس کی تعمیر کا کام شروع ہو گیا کچھ ہی عرصے کے بعد مولوی دلدار علی ایران و عراق سے سند اجتہاد لے کر آئے تو سرفراز الدولہ نے انہیں اپنے بیٹے کا اتالیق مقرر کیا اور جب امام باڑہ اور جامع مسجد

---

1 انگریزی ترجمہ تاریخ فرح بخش جلد دوم ص 53

2 میر کمال الدین حسینی: سوانحات سلاطین اودھ جلد اول ص 102

1785ء میں مکمل ہو گئی تو وہ امام جمعہ وجماعت مقرر ہوئے اور باقاعدہ اہل تشیع کے انداز کی نماز ہونے لگی۔ اگرچہ اس کے پہلے بھی دکن، دہلی اور دوسرے مقامات پر شیعہ فرماں رواؤں نے اپنے عقائد کے مطابق نماز، اذان اور جمعہ کے خطبہ کو مروج کیا تھا لیکن شاہانِ اودھ نے اسے جس طرح رائج کیا اس میں رواداری اور اعتدال تھا۔ گزشتہ موقعوں پر حکومت کی طرف سے دوسرے طریقوں کو بند کر کے ان کے بجائے اس طریقے کو رائج کیا گیا، گویا شاہی احکام کے اعتبار سے نئے مروجہ طریقے کے سوا کسی اور طریقے سے نماز علانیہ ادا نہیں کی جا سکتی تھی۔ شاہان اودھ نے اس کے برخلاف وسیع النظری سے کام لیا اور اپنی مملکت کے سب باشندوں کو اپنے اپنے عقائد کے اعتبار سے رسوم عبادت بجالانے کی پوری آزادی دی، چنانچہ اپنے طریقے سے مولوی دلدار علی نے مسجد آصفی میں جمعہ کی نماز پڑھانا شروع کی۔ جو لوگ دوسری مسجدوں میں اپنے اپنے عقائد کے مطابق نماز ادا کرتے تھے ان پر کوئی پابندی نہیں لگائی گئی۔ آصفی امام باڑے کی آرائش آصف الدولہ کے معیار سے ہوئی۔ محرّم کے علاوہ ہر جمعرات کو مجلس عزا منعقد ہوتی تھی۔ کئی ذاکر جن میں ملا محمد روضہ خوان بھی تھے امام باڑے سے متوسل ہو گئے اور لاکھوں روپیہ سالانہ اس مد میں خرچ ہونے لگے۔

آصف الدولہ کے سرکاری عزاخانے کے علاوہ بہت سے امرا بڑے اہتمام سے مجلسیں منعقد کرتے، تعزیے رکھتے اور جلوس نکالتے تھے۔ امرا کے علاوہ اپنی اپنی استطاعت کے مطابق دوسرے باشندے بھی عزاداری کرتے تھے۔ ان میں فرقہ اور مذہب کی خصوصیت نہیں تھی بلکہ اپنے عہد کی ایک تہذیبی قدر کی حیثیت سے مختلف مذاہب کے لوگ اس میں حصہ لیتے تھے۔ مسلمان فقیروں، صوفیوں اور گوشہ نشین بزرگوں سے عقیدت میں جس طرح مذہب وملت کی قید نہیں تھی اسی طرح عزاداری بھی تھی۔ اس کے علاوہ دولت کی فراوانی اور امتیاز کی خواہش نے عزاخانے کی سجاوٹ، جلوس کے اہتمام اور مجلسوں کے انتظام میں لوگوں کو اور منہمک کر دیا۔ اس لیے کہ اس میں دین و دنیا دونوں پہلوؤں سے انہیں ممتاز ہونے کی توقع تھی۔ جن کے پاس دولت نہیں تھی وہ بھی سال بھر اس کے لیے پس انداز کرتے تھے تاکہ محرّم میں اپنی عقیدت کے پھول نچھاور کر کے دین و دنیا کی سعادت حاصل کر سکیں۔ 1795ء/ 1210ھ میں مولوی دلدار علی (غفراں مآب) نے اپنا امام باڑہ بنوا لیا۔ اس کے علاوہ اور امام باڑے بھی تیار ہوئے۔

سرفراز الدولہ حسن رضا خاں نے بڑے اہتمام سے 1779ء/ 1193ھ میں روضۂ حضرت عباس کے

لیے ایک علم کربلائے معلّی بھیجا۔ 1 اور اسی کی یادگار کے طور پر لکھنؤ میں روضۂ حضرت عباس کی ایک شبیہ بنوائی جو درگاہ حضرت عباس کے نام سے مشہور ہوئی۔ یہاں لوگ حسن عقیدت کی وجہ سے منتیں ماننے لگے۔ ہر جمعرات کو عموماً اور نوچندی جمعرات کو خصوصاً عورتوں مردوں کا مجمع ہوتا تھا جس میں لوگ مختلف مقاصد کے پیش نظر شرکت کرتے تھے۔ لکھنؤ کی سماجی زندگی میں ایسے اجتماعوں کی بڑی اہمیت ہوگئی۔

آصف الدّولہ کے بعد چند مہینوں تک وزیر علی خاں نے حکومت کی پھر وہ معزول ہوئے اور آصف الدّولہ کے بھائی سعادت علی خاں فرماں روائے اودھ ہوئے۔ آل رسول کی محبت میں سعادت علی خاں کو بھی غلو تھا۔ ان کی خوشنودی کے لیے ایسٹ انڈیا کمپنی نے عشرۂ محرم میں کلکتے میں شراب کی فروخت ممنوع قرار دی۔ 2 لکھنؤ میں ان کے زمانے میں عزاداری کو اور بھی فروغ حاصل ہوا۔ تال کٹورہ کی کربلا بنی۔ اس کے بیان سے اس عہد کی عزاداری کے کچھ پہلو سامنے آتے ہیں۔ 3

> ''ابتدائے جلوس میں اہل شہر تعزیہ روز عاشورہ کو تالاب سپہ پر یا مقام پدادی میں دفن کیا کرتے تھے۔ ایک دن وقت صبح سواری باغ انبہ تال کٹورہ سے گزری۔ اس وقت نسیم سحری کا چلنا، طیور خوش آہنگ کا آپس میں چہکنا، ہر شاخ درخت پر

---

1 شعرا نے اس کے قطعات تاریخ لکھے ہیں۔ رائے ڈشناتھ سنگھ بیدآر کے دو قطعے یہ ہیں:۔

محبّ پنجتن پاک و چار دہ معصوم — جواد و محسن و فیاض عصر وبندہ نواز
بہادرے کہ خطابش حسن رضا خاں است — بفضل ودانش و تدبیر مملکت ممتاز
بہ نذر حضرت عباس بن علی حیدر — زروے صدق عقیدت چو شد علم افراز

اے کہ بجز ذات تو نیست بعالم وگر — قدر شناس ہنر قیصر شان جہاں
سال نیاز علم از من مخلص شنو — با وہمہ جا علم برسر تو سائباں

1193ھ

2 کمال الدین حسینی: سوانحات سلاطین اودھ جلد اول ص 150

3 کمال الدین حسینی: سوانحات سلاطین اودھ جلد اول ص 169

فصل بہار میں سب کے مطبوع ہوا۔ جناب عالی نے نواب قاسم علی خاں سے فرمایا
کہ اگر ایسے مقام پر اہل شہر تعزیہ دفن کیا کریں تو بہتر ہے۔ یہاں صحرائیت زیادہ
ہے۔ سبھوں نے باتفاق عرض کیا سبحان اللہ کیا خوب جگہ تجویز فرمائی ہے واقعی
عجب مقام تفریح و دلچسپ ہے۔ پس بموجب ارشاد کے پہلے نواب قاسم علی
خاں نے ایک چھوٹا حصار گرد جنگلہ چوبی کا بنوا کر وسط چبوترہ میں بہت سے تبرکات
مشاہد مقدسہ دفن کیے۔ چنانچہ ابتداء میں تعزیہ چہلم جو بہت کم اٹھتے تھے اسی کے
صحن میں دفن ہوتے تھے اور اکثر نواب قاسم علی خاں اپنی مجالس نذری وہیں
کرتے تھے۔ خود مرثیہ پڑھتے تھے۔ مومنین کو مجلس میں پلاؤ بھی تقسیم کرتے
تھے۔ دیہات قریب شہر کے عملداری محمد الیاس علی خاں میں تھے۔ حسب الحکم
جناب عالی پچاس بیگھ پختہ زمین کا حصار کیا گیا۔ ایک رقبہ خاص علیحدہ کیا۔ دالان
بہت بڑا دو درجہ شرق سے غرب تک شاید سو گز ہو بنوایا۔ وسط دالان میں تعزیہ
منبر واسطے مجلس کے اور پہلو کے درجہ اول عورات کے واسطے دوسرا مردوں کے
واسطے بنا دیا۔ حاجی مسیتا دار وغہ عمارات تھے۔ ان کو حکم تھا کہ تم بنواؤ۔ انھوں نے
میاں سے عرض کی کہ میں بھی تعزیے دار ہوں۔ ایک احاطہ اس میں میرے
واسطے عنایت ہو۔ چنانچہ دوسرا احاطہ شامل احاطہ اوّل کا انھوں نے بنوالیا۔ مٹی جو
ایک جگہ سے لے کر گرد کی دیوار وغیرہ بنی وہ تالاب ہو گیا۔ اس کا نام تال کٹورہ
رکھا۔ میاں حیدر بخش نے کنار تالاب بڑا کمرہ بنوایا۔ اب نوچندی ہر مہینے کی ہونے
لگی۔ ہزارہا آدمی زن و مرد جمع ہونے لگے۔ مجالس ہونے لگیں۔ دفن مومنین
بھی شروع ہوا......... پہلے نوچندی کالے پہاڑوں پر کنار شہر تا کہ بور علی شاہ پر
ہوتی تھی مگر وہاں بالکل کیفیت میلے کی ہوتی تھی۔ یہاں کیفیت دین و دنیا دونوں
ہونے لگی..... بندہ علی خاں رفیق محمد آفریں علی خاں کے تھے۔ تربت اپنے گھر
میں چہلم تک رکھتے تھے اس کے بعد بہ اخفا دفن کر دیتے تھے۔ جس سال جناب

عالی مسند نشین ہوئے خان مذکور نے میاں سے کہا اگر آپ حضور سے اجازت چہلم لے دیجئے تو میں چہلم کو تعزیہ علانیہ اٹھاؤں۔ جب انھوں نے اجازت لی حکم ہوا چہلم کے تعزیے اٹھانے کا۔ دوسرے سال شیخ احسان نے تعزیہ اٹھایا۔ شہر میں اس کی بڑی دھوم ہوئی۔ اس کے بعد بتدریج ترقی ہونے لگی۔ پھر حضرت خلد منزل کے عہد دولت سے چہلم عشرے سے زیادہ آج تک ہوتا جاتا ہے“۔

غرض عزاداری اس وقت ایک اہم سماجی سرگرمی تھی جس میں آل رسول سے محبت وعقیدت کے علاوہ لوگوں کے جذبہ عمل اور قوت اظہار کے لیے ایک میدان تھا۔ گھر گھر مجلسیں ہوتی تھیں۔ جلوس نکلتے تھے۔ تعزیے اُٹھتے تھے۔ ان میں بہت سے اجتماع تو ایسے تھے جنکی تیاری سال بھر ہوتی تھی اور لوگ بھی اس کا انتظار کیا کرتے تھے۔ رات دن اس کے چرچے ہوتے۔ مقابلہ اور مسابقہ ہوتا، تحسین و تنقیص کے پہلو نکالے جاتے۔ اس ماحول نے مل جل کر مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کے لیے سازگار فضا پیدا کردی۔ ہم نے ایک دوسری جگہ لکھا ہے کہ مرثیہ گوئی اور مجلسوں میں ایک حد تک وہی تعلق ہے جو ڈراما اور اسٹیج میں ہے۔ ایک کی ترقی دوسرے سے وابستہ ہے۔ عزاداری کے اس فروغ نے شاعروں کو مرثیہ گوئی کی طرف متوجہ کیا۔ اور جیسے جیسے اس سماج نے رسوم عزا میں اپنے حسن، لطافت، لوچ اور انفرادیت کی راہیں نکالیں۔ مرثیہ گوئی بھی خلوص وعقیدت کے سوتوں سے پھوٹ کر اس دور کے ادبی تقاضوں کی ترجمان بنی۔ اور عوام وخواص کے جوش اور قدردانی سے غذا پا کر فن کی بلندیوں کی طرف بڑھی۔ آئندہ صفحات اسی رفتار ترقی کا جائزہ ہیں۔

☆☆☆

لکھنؤ میں مرثیے کا دورِ آغاز

حیدرؔی

حیدرؔی کے بارے میں جو اندراجات بعض جگہ ملتے ہیں ان کی بنا پر انھیں اودھ کا قدیم ترین مرثیہ گو قرار دینا چاہیے۔ کریم الدین نے ان کا نام حیدر شاہ لکھا ہے اور قلم کے ساتھ ساتھ تلوار کا دھنی بھی بتایا ہے۔[1] قیاس ہوتا ہے کہ برہان الملک کے جاں باز ہمراہیوں میں حیدرؔی بھی شامل ہوں یا لکھنؤ پر ان کا قبضہ ہو جانے کے بعد جلد ہی یہاں آگئے ہوں تاکہ ایرانیوں کی اس نئی مملکت میں جرأت آزمائی کی داد پا سکیں۔ حیدرؔی کے زمانے کے بارے میں پروفیسر سید مسعود حسن رضوی لکھتے ہیں:

> حیدری کے سلسلے میں علی ابراہیم خلیل (گلزار ابراہیم) گارساں دتاسی اور کریم الدین (طبقات شعرائے ہند) نے عجب خلط ملط کر دیا ہے اور کسی غلط فہمی کی بنا پر اسے دکن سے منسوب کر دیا ہے۔ حالاں کہ ان کا نمونۂ کلام دکن کے مرثیہ گویوں کی زبان سے الگ ہے۔ ثابتؔ نے دربار حسین میں نصیر حسین خیالؔ کی عبارت نقل کی ہے۔ جنھوں نے گلزار ابراہیم کی بنا پر ان کا زمانہ 1167ھ / 1067ھ قرار دیا اور اسے اُردو کا پہلا شاعر ثابت کیا ہے۔ حالانکہ اس عہد کا دکنی شاعر ایسی زبان لکھ ہی نہیں سکتا۔"[2]

کریم الدین نے حیدرؔی کا انتقال عملداری احمد شاہ میں بنگالہ میں لکھا ہے[3]۔ احمد شاہ 1754ء /

---

1. طبقات شعرائے ہند ص130
2. نیا دور، لکھنؤ۔ اگست 1963 (حیدری مرثیہ گو)
3. طبقات شعرائے ہند ص130

1168ھ میں تخت سے ہٹائے گئے۔اس سے 1167ھ میں حیدرؔی کے انتقال کی تائید ہوتی ہے۔ لیکن کریم الدین نے اس بیان میں یہ بھی لکھا ہے کہ وہ شجاع الدولہ کی عمل داری میں ان کے بیٹے سر فراز خاں کے ساتھ بنگالہ میں رہے۔سر فراز خاں کے نام سے شجاع الدولہ کے کسی بیٹے کا ذکر نہیں ملتا۔ شجاع الدولہ کی پیدائش کمال الدین حسینی کے مطابق (قیصر التواریخ) 1144ھ میں ہوئی۔ان کی پہلی اولاد آصف الدولہ تھے جو 1161ھ میں پیدا ہوئے۔اس کے پیش نظر اگر شجاع الدولہ کے کسی لڑکے کا نام یا لقب سر فراز خاں ہو بھی تو 1167ھ میں وہ اس قابل نہیں ہو سکتا کہ اودھ سے دور بنگالہ میں کوئی ذمہ داری سنبھالے۔اس کے علاوہ شجاع الدولہ 1167ھ میں تخت نشین ہوئے اس لیے ان کے عہد سلطنت میں اگر حیدری بنگال میں کچھ عرصہ رہے تو غالباً ان کا انتقال بعد میں ہوا۔

ثابتؔ اور خیالؔ کے بیان پر شبہ کرنے کی دوسری وجہ حیدرؔی کا وہ کلام ہے جو ہمیں جائس اور سونرہا کے کتب خانوں میں ملا۔پروفیسر رضوی کے پاس بھی یہ مرثیے حیدری ہی کے نام سے ہیں اگر چہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ ان کے آخر زمانے کا کلام ہو گا لیکن بہر حال ان کے جو چار مرثیے ہمیں مل سکے ہیں وہ سب کے سب مسدس ہیں اور ان میں غیر معمولی صفائی اور روانی نظر آتی ہے۔ان وجوہ سے ان کی پیدائش اور انتقال کے جو سال ملتے ہیں ان کی صحت مشکوک نظر آتی ہے۔

پروفیسر رضوی نے اپنے مضمون میں حیدرؔی کے ایک ایسے مرثیے کے بھی چار بند لکھے ہیں جس میں ہر بند کے چار مصرعے ایک بحر میں اور بیت دوہے کی شکل میں ہے۔ان کے ذخیرے میں حیدری کے اکیس مرثیے ہیں جو ایک چھوڑ کر کل مسدس ہیں۔ان میں کم سے کم چوبیس اور زیادہ سے زیادہ بیالیس بند ہیں۔ان سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ لکھنؤ میں مرثیہ کے لیے مسدس کی شکل پہلے مقبول ہوئی اور اس ابتدائی عہد میں بھی بیشتر مرثیے مسدس ہی میں لکھے گئے۔

مرثیوں کی ساخت کے اعتبار سے دیکھا جائے تو حیدری کے مرثیے اسی عہد کے دہلوی مرثیوں کے مقابلے میں زیادہ منظم اور مربوط نظر آتے ہیں۔ان میں رزم کا بیان بھی ہے۔رخصت اور شہادت بھی اور واقعات کا ربط باقاعدہ نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر "لاشیں جب زینب کے دونوں لاڈلوں کی شاہ دیں" میں امام حسین جناب زینب سے بھانجوں کی جنگ کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

---

1 نیا دور، لکھنؤ، اگست 1963ء (حیدری مرثیہ گو)

واہ ری ان کی شجاعت واہ رے ان کے حواس — بے حواسی تھی پھری گویا نہ ان کے گرد و پاس
چور تھے زخموں سے پر چہرے نہ تھے ان کے اداس — مل گل ہر زخم پر کھلتے تھے یہ خالق شناس

سیکڑوں حربے لعینوں کے مگر کھاتے تھے یہ
اور اُٹھائے باگیں گھوڑوں کی بڑھے جاتے تھے یہ

جس طرف نیزہ اٹھا کے جاتے دونوں نیزہ دار — تھے گرا دیتے ہزاروں فوج ظالم کے سوار
یا علی کہہ کے لگاتے جس پہ تیغِ آب دار — کرتے دو ٹکڑے برابر تھے اسے مثل خیار

پر جدھر کرتے تھے حملہ یہ بہادر اور دلیر
کہتے تھے ظالم کہ بھاگو ہیں ادھر آتے یہ شیر

جس گھڑی اعدا سے لڑتے تھے یہ دونوں رشک ماہ — تھی زمین سے عرش تک اس دم صدائے واہ واہ
چیں نہ تھی ان کی جبیں پر ہے خدا اس کا گواہ — کہتی تھی ان کی دلیری دیکھ ظالم کی سپاہ

سن میں تو چھوٹے ہیں پر یہ لڑنے والے ہیں بڑے
ہیں شجاعت میں یہ دونوں اپنے نانا پر پڑے

ہے جھڑا جھڑیاں برستا ان پہ اب بارانِ تیر — اور ہے سر پر گرجتا ظلم کا ابر مطیر
بجلی تلواروں کی ہے چمکا رہی فوجِ شریر — اور نہیں کچھ خوف کرتے ہیں گے یہ دونوں صغیر

بے دھڑک بے خوف گھوڑوں کو اٹھائے آتے ہیں
دل جلے دیکھو تو کیا ہی جی جلائے آتے ہیں

سامنا ہے مرگ کا اور ہیں یہ جوں گل خندہ رو — زخمی ہیں لیکن وہی شیروں کی ہو گی گفتگو
آگے بڑھتے ہیں نہیں ہٹتے ہیں پیچھے دیکھ لو — ہے لڑائی کی وضع ساری علی کی ہو بہو

کچھ گلہ ہرگز نہیں اہل جفا کے جور کا
ہے خیال اپنے بزرگوں کے چلن کے طور کا

پانی بن پائے تو ایسی یہ ابھی کرتے ہیں جنگ — لوہو کے دریا کو پیرے آتے ہیں گے جوں نہنگ
گر نہ کرتے آب دریا کو نہ اب ہم ان پہ تنگ — قتل کرنے کو ہمارے تو نہ یہ کرتے درنگ

سیکڑوں جاہم لڑے ہیں پر قسم لے لو کہیں
ایسے لڑ کے لڑنے والے من چلے دیکھے نہیں

لڑائی کے بیان کے ساتھ کردار نگاری کے پہلو، خاندانی وضع کا لحاظ، شجاعت اور عالی ہمتی کے اشارے، واقعات کا ربط و تسلسل یہ ظاہر کرتا ہے کہ حیدری اور ان کے لکھنوی معاصرین نے مرثیہ گوئی کو ایسے راستے پر لگا دیا تھا جو دہلی کے مرثیوں سے مختلف اور دکن کے مرثیوں کی ایک ترقی یافتہ صورت تھی او پر جناب عون و محمدؑ کی جنگ کا بیان پیش کیا جا چکا، اب جناب قاسم کی رخصت کا منظر دیکھئے:

اٹھ کے تب قاسم کی ماں نے اپنی چھاتی سے لگا — بیاہ کا جوڑا جو وہ بیکس بدن پر پہنے تھا
پھاڑ کر اس کو دیا شکل کفن اس دم پہنا — پھر سپر تلوار بندھوا ہاتھ میں نیزہ دیا

اور کہا یوں شاہ سے کچھ عرض کرنے آئی ہوں
آپ کے اکبر کا فدیہ اپنا قاسم لائی ہوں

میں نے اور اس کی دلہن نے رن کی رخصت دی اسے — آپ رخصت دیجئے تو جا کے قاسم جان دے
سن کے یہ آنسو بہا شبیر تب کہنے لگے — ہائے میں کیسے کہوں اور کون میری یہ سنے

بھانجے رن سے ابھی آئے ہیں کٹوا کر گلا
ہائے مرنے کو یہ دولہا اور بھتیجا بھی چلا

الغرض قاسم بنا گھوڑے پہ جب چڑھنے لگا تھام لی عباس واکبر نے رکاب اس وقت آ

اور ہوا چاروں طرف سے شور بسم اللہ کا سن کے یہ آوازیوں کہنے لگے اہل جفا

مرنے آتا اب کوئی شبیر کا دل خواہ ہے

خیمے کے در پر ہوئی آواز بسم اللہ ہے

رخصت، آمد، جنگ اور شہادت کا بالترتیب اور مسلسل بیان حیدری کے یہاں ملتا ہے جو اس کے بعد کے دور میں مرثیہ کے اجزا قرار پائے۔ان کے علاوہ تشبیہوں اور استعاروں کا استعمال جا بجا بیان کی دل کشی بڑھاتا ہے۔ مثلاً

پہونچا جب میدان میں ابن حسن جوں شیر نر

لوہو کے دریا کو پیرے آتے ہیں گے جوں نہنگ

شمع ساں جاری ہیں آنسو اور جلتی ہے زباں

جب کھلے زخموں کے گل قاسم کے تن پر بیشمار

نزع کے وقت ماں سے دودھ بخشوانے کا تذکرہ بھی ان مرثیوں میں نظر آتا ہے۔جو لکھنوی معاشرت کی خصوصیت ہے۔ان مرثیوں کی زبان میں اردو الفاظ کے ساتھ عطف کا استعمال، قافیوں میں یائے معروف یا واؤ مجہول کا فرق نہ کرنا، زائد الفاظ وغیرہ پرانی خصوصیتیں موجود ہونے کے باوجود حیدری کا کلام ان کے دہلوی معاصرین کے مقابلے میں بہت صاف اور ہموار ہے۔

سکندر

تذکرۂ میر حسن اور اس کے بعد جتنے بھی تذکرے لکھے گئے سب میں سکندر کا ترجمہ ملتا ہے۔ جس سے ان کی اہمیت اور مقبولیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ان کا نام محمد علی اور تخلص سکندر تھا۔ میر حسن اور عشقی نے ان کی

عرفیت میاں گھسیٹا بھی لکھی ہے۔ تقریباً سب تذکروں میں ان کے نام کے ساتھ "خلیفہ" لکھا ہوا ملتا ہے البتہ شورش نے خلیفہ کے بجائے شیخ درج کیا ہے جو کسی غلطی کا نتیجہ ہے۔ وہ پنجاب کے رہنے والے تھے لیکن پرورش دہلی میں پائی [1]۔ محمد شاکر ناجی کے شاگرد تھے [2] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دہلی سے وہ جوانی کے آغاز ہی میں اودھ آگئے تھے اور لکھنؤ اور فیض آباد میں عمر کی پختگی کو پہنچے۔ اس قیاس کے مندرجہ ذیل وجوہ ہیں:۔

ا۔ میر حسن نے اس کی تصریح نہیں کی کہ سکندر سے ان کی ذاتی ملاقات تھی یا نہیں انھوں نے یہ بھی نہیں لکھا کہ زمانۂ ترتیب تذکرہ (1778-1774ء / 1192-1188ھ) میں سکندر کا قیام کہاں تھا۔ مگر اتنا ضرور پتہ چلتا ہے کہ وہ جو لکھ رہے ہیں ذاتی واقفیت کی بنا پر ہے۔ اگر سکندر سے دہلی میں میر حسن ملے ہوتے تو اس کا ذکر ضرور کرتے [3] چونکہ سکندر کا ترجمہ لکھنے کے وقت میر حسن اور سکندر ایک ہی جگہ مقیم تھے اس لیے انھوں نے تصریح ضروری نہیں سمجھی۔ مصحفی کے تذکرۂ ہندی (1209-1200ھ) میں سکندر کے ترجمے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت وہ لکھنؤ میں مقیم تھے۔

۲۔ قاضی عبدالودود صاحب۔ میرے ایک استفسار کے جواب میں سکندر کی عمر اور ان کے قیام کے بارے میں یوں لکھتے ہیں۔

> سکندر ناجی کا شاگرد بتلایا جاتا ہے۔ اس کی عمر کے متعلق تذکروں میں جو کچھ ہے اس کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یا تو یہ غلط ہے یا استادی شاگردی کا تعلق بہت کم دن رہا۔ اگر تلمذ صحیح ہے تو یہ دہلی گیا ہوگا۔ مراسلت سے اصلاح یعنی قرین قیاس نہیں۔ سودا جس زمانے میں فیض آباد آئے یہ وہاں تھا۔ مصحفی روہیل کھنڈ سے اودھ آئے اور یہاں ایک سال رہے پھر بارہ سال دہلی میں رہ کر دوبارہ 1198ھ میں اودھ پہنچے اور

---

1 مجموعۂ نغز ص 299، عمدہ منتخبہ ص 350

2 مجموعہ انتخاب (قلمی) مجموعہ نغز ص 299، تذکرہ ہندی 117
تذکرہ گلشن سخن ص 158 یادگار شعرا ص 109 گلزار ابراہیم ص 162

3 مصحفی اور حسن اگر کسی شاعر سے دہلی میں ملاقات ہے تو اسے ضرور بیان کرتے ہیں۔ اودھ میں آکر ملاقات ہوئی تو اس کا ذکر کبھی کرتے ہیں کبھی نہیں۔ قاضی عبدالودود، معیار پٹنہ، جولائی، اگست 1936ء ص 349

مستقل طور پر قیام پذیر ہوئے۔ وہ وضاحت نہیں کرتے کہ سکندر کو انھوں نے کہاں اور کب دیکھا۔ قیاس ہے کہ لکھنؤ میں دیکھا ہوگا۔ مگر کب؟ اس کے بارے میں قطعی طور پر صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ تذکرۂ ہندی کے اختتام سے قبل"۔

۳۔ مجموعہ انتخاب میں شاہ کمال نے سکندر کے ترجمے میں لکھا ہے کہ لکھنؤ میں اُن سے اکثر ملاقات ہوتی تھی۔ لکھنؤ سے حیدر آباد آئے اور یہیں فوت ہوئے [1]۔

مندرجہ بالا وجوہ کی بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ سکندر نے اپنی عمر کا بیشتر زمانہ اودھ میں گزارا اور یہیں ان کی شاعری پختگی کو پہنچی۔

سکندرؔ کی عمر کا تذکرہ صرف مصحفی نے کیا ہے کہ ان کے حالات لکھنے کے وقت ان کی عمر پچاس سے زیادہ ہوگی [2]۔ یہ ترجمہ 1200ھ / 1783ء اور 1209ھ / 1794ء کے درمیان لکھا گیا اس لیے اندازاً ہم نے ان کا سال پیدائش 1153ھ / 1740ء معین کیا ہے۔ عمدہ منتخبہ کا پہلا مسودہ 1217ھ / 1802ء میں تیار ہوا تھا جس میں سکندرؔ کے ذکر میں حسب ذیل عبارت ملتی ہے:

"از چندے بہ حیدر آباد رفتہ، سکونت ورزیدہ وہماجاہ مرحلہ پیمائے سفر آخرت گشت، می گویند کہ سکنائے آں جاجسدش بہ کربلائے معلٰی فرستادند"[3]

اس بنا پر ان کا سال وفات 1215ھ / 1800ء سمجھا جاسکتا ہے۔ بے شبہ یہ دونوں سال قطعی طور پر طے نہیں کیے جاسکتے لیکن کسی قطعی شہادت کی عدم موجودگی میں فی الحال انھیں پر قیاس کیا جاتا ہے۔

جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا سکندرؔ ان چند خوش قسمت مرثیہ گویوں میں ہیں جن کا ذکر اُردو کے بیشتر تذکروں میں مرثیہ گو کی حیثیت سے ملتا ہے ورنہ ایک تو شعرا کے تذکرے مرثیہ گویوں کے ذکر سے عموماً خالی ہیں دوسرے یہ کہ ان میں مرثیہ گو شعرا کا ذکر ملتا بھی ہے تو ان کی مرثیہ گوئی کی طرف کوئی اشارہ نہیں

---

1 مجموعۂ انتخاب (قلمی)

2 تذکرۂ ہندی ص 117

3 عمدۂ منتخبہ

ہو تا۔ایسا نہیں ہے کہ سکندر نے تمام عمر مرثیہ گوئی ہی کی ہو۔ علی ابراہیم خاں خلیل نے ان کے ایک قصّے کے منظوم کرنے کا ذکر کیا ہے۔ تجلّی داماد میرؔ کے دیوان[1] میں سکندر کی دو نظموں کے جواب میں جن میں ایک "سبعۂ سیارہ" سکندر کی نظم "خمسۂ متحیرہ" کا جواب ہے۔ خوش معرکۂ زیبا[2] اور تذکرۂ ہندی سے معلوم ہو تا ہے کہ وہ غزلیں بھی لکھتے تھے۔ تذکروں میں جو اشعار نمونے کے طور پر دیے گئے ہیں وہ بھی غزل کے ہیں۔ان کے باوجود ان کی مرثیہ گوئی کا ذکر ان کی شہرت و مقبولیت کا ثبوت ہے۔

سکندرؔ کی اس غیر معمولی مقبولیت کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ انھوں نے مرثیے کو عوام سے قریب رکھا۔وہ واقعات کربلا کا بیان ایسے دردناک انداز سے کرتے ہیں جس سے سننے والوں کے دل متاثر ہوتے ہیں۔ عزاداری کے سلسلے میں چوں کہ ایسے ہی مرثیوں کی ضرورت ہوتی ہے اس لیے ان کو لوگوں نے ہاتھوں ہاتھ لیا اور ملک کے مختلف حصّوں میں پڑھے جانے لگے۔ وہ اردو کے علاوہ پنجابی، پوربی، بنگالی اور مارواڑی سے بھی واقف تھے اور ان زبانوں میں بھی انھوں نے مرثیے لکھے ہیں۔[3] اس طرح ان کے مرثیوں کی رسائی صرف اردو بولنے والے طبقے تک محدود نہیں رہی بلکہ دوسری زبانوں کے جاننے والوں تک بھی ہو گئی۔

سکندر کے وقت تک عزاداری کو عوامی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ ہندستان کی وہ وسیع آبادی جو شہروں سے ہٹ کر دیہاتوں میں رہتی تھی وہاں کی عزاداری میں جب ایسی زبان میں مرثیے پڑھے جانے لگے جو ان کی روزمرّہ کی زبان ہے تو اس میں ان کے دل کے تاروں کو چھیڑنے کی زیادہ صلاحیت تھی۔ پوربی زبان کے ایک مرثیے میں سکندرؔ عورتوں کی فریاد ایسے موثر ڈھنگ سے بیان کرتے ہیں کہ رنج و غم کا ماحول طاری ہو جاتا ہے اور مقامی رسم و رواج کے اشاروں سے درد اور کسک میں بھی اضافہ ہو تا ہے۔

ماں دکھیاروئے قاسم کی میں تنک نہیں ستاؤں گی
اس اپنے پوت نویلے کا تابوت لیے یوں آؤں گی

---

1. نسخۂ ایشیاٹک سوسائٹی، بنگال، کلکتہ
2. خوش معرکۂ زیبا (قلمی) ورق 41 ب
3. گلزار ابراہیم ص162

نوشہ کا مقنع لہو بھرا نبری کے سیس اڑھاؤں گی
دولہا کا سہرا خاک ملا دولہن کے سر بندھواؤں گی

سمدھانی دونوں آوت ہوں نبری کو گہہ سنگ لاگے ہو
نبری سرپٹت جاوت ہو تابوت سیتی تک آگے ہو

تب میں رو رو دیگ دھروں چلوں یوں ہی دن رات
مردوں کے سنگ جاوت ہے لٹی ہوئی برات

عباس کی بیوہ کوک اٹھی اس پانی لاون ہارے کا
مونڈھوں سے واکے ہاتھ کٹے اور سیس کٹا بے چارے کا
بندھوا کر گٹھری دھرلوں گی تابوت اٹھا دکھیارے کا
تب اُدر نجف کی پیر دھروں کر دھیان علی کے پیارے کا

کاندھے پر سوکھی مشک دھرے آنسو سے ندی بہاؤں گی
تابوت اٹھائے علم لیے میں جگ دکھلاتی جاؤں گی

لوگ بتادیوں کہیں بابا کے دربار
تابوتن کی فوج کو جات لیے سردار

وہ جھولے بھیتر لہو بھرا تابوت جو ایک نرالا ہے
واکے اندر ننھا سا حلقوم چھدا ے بالا ہے
بانو نے اس کو پالا ہے یہ بہت مرادوں والا ہے
زہرا کا چھوٹا پوتا ہے یہ پیارا بھولا بھالا ہے

یہ بچہ پیاسا ترسے تھا اور ناہ کسی نے نیر دیا
کوفے کے ظالم لوگو نے پانی کے بدلے تیر دیا

اصغر وہ کا نام ہے کھاکر تیر اچوک
مواپتا کی گود میں لوہو ہلوک ہلوک

سکندر کے جو مرثیے ہم نے دیکھے وہ بیشتر مسدس کی شکل میں ہیں۔ ان میں پہلے چار مصرعوں سے بیت کے دو مصرعے اچھی طرح چسپاں نہیں ہوتے جو س ابتدائی منزل کی خصوصیت ہے۔ مقامی رسموں کے حوالوں سے درد و اثر پیدا کرنے پر سکندر کی نظر برابر رہتی ہے۔ اور وہ انھیں کی مدد سے عام انسانی جذبات کو متحرک کرتے ہیں:

بیاہ کے دن سر قاسم پہ جو تیغا لاگا　　کٹ کے سہرا جو گرا کھل گیا منھ کا آگا
دیکھا تو شہ کے گلے لو ہو کا سو ہا باگا　　ہو کے قربان قضا بولی بدھاوا گاگا

دن شہادت کے تمھیں آن مبارک باشد
جلوۂ موت مری جان مبارک باشد

کھیت میں گرتے ہی نوشہ نے کہا ہائے چچا　　آخری وقت ہے دیدار مجھے دکھلا جا
ہانک سنتے ہی بھتیجے کی چچا پاس گیا　　لاش کو اس کی اٹھا چھاتی لگا رو کے کہا

ہائے دن بیاہ کے ناحق تجھے مارا افسوس
تن نازک ترا زخمی ہوا سارا افسوس

نوشاہ کی لاش خیمے میں آنے کا منظر بھی شادی اور برات کے تلازمے سے خالی نہیں:

لا کے نوشہ کو چچا اور براتی سارے　　گھر کے دروازے کے آگے کھڑے ہو بیچارے
موتی آنسو کے نچھاور کیے رو رو ہارے　　لوتھ پر نوشہ کے جب آہ کے نعرے مارے

شور سن بیبیوں نے گھر میں یکایک جانا
بھوکے پیاسوں کے لیے آیا ہے شاید کھانا

ماں دلہن کی وہیں یک بار پکاری خوش ہو — بی بیو آیا ہے کھانا ذرا خیمے میں چلو
قند مصری کہیں سے گھول کے پیالوں کو بھرو — میری سدھن کے لیے چوبھابنا کر لاؤ

سن کے زینب اٹھی دروازے پہ دیکھے ہے کیا
ہاتھ دھونے کو تو پانی نہیں چوبھا کیسا؟

خیمہ کے باہر حضرت قاسم کی لاش آئی ہے اور اندر خیال ہے کہ کھانا آیا ہے۔ یہ مضمون پیدا کرنا بلاغت کے اعتبار سے اگرچہ مناسب نہیں لیکن ان بیانات میں رسم ورواج کے ایسے اشارے چھپے ہوئے ہیں جو ایک ایسے مجمع کو جو واقعات کو پہلے سے جانتا ہے صرف ان کی یاد تازہ کرنا چاہتا ہے درود کرب میں مبتلا کردیتے ہیں۔ شادی اور موت کا تضاد، برات کی رسموں اور پارہ پارہ لاش کا تضاد احساس کے تار اس طرح چھیڑ دیتا ہے جو سنجیدہ تقریروں سے ممکن نہیں ہوتا۔ سکندر اس انداز سے بہت فائدہ اٹھاتے ہیں۔ قاصد صغرا کے حال کا ان کا مرثیہ جو بہت مشہور ہے "ہے روایت شتر اسوار کسی کا تھا رسول" اس میں بھی انھوں نے اسی کا استعمال کیا۔ سامعین کو معلوم ہے کہ جن لوگوں کا ذکر کیا جارہا ہے وہ جام شہادت نوش کر چکے ہیں لیکن اپنی ناواقفیت میں جناب صغرا ان کو یہ پیغامات بھجواتی ہیں:۔

بھولے مانجائے سے کہیو مرے اصغر ناداں — گھر کے آنگن میں ہے خالی ترے جھولے کا مکاں
ننھے پاؤں کا ترے دیکھوں ہوں جس جا پہ نشاں — اس جگہ آنکھ لگاتی ہوں میں تیرے قربان

تم اشارے سے یہ کہنا پدرومادر کو
پھر بھی دیکھوگے کبھی روضۂ پیغمبر کو

شاہ قاسم سے یہ کہیو کو چچیرے بھائی — اپنے لشکر کی خبر بھی نہ مجھے بھجوائی
چھاؤنی کون سے پردیس میں تم نے چھائی — یاد کر اپنا وطن دیکھو مری تنہائی

تم شہِ دیں سے یہ کہیو کہ بہن ہے دلگیر
دیکھنے فاطمہ صغرا کو چلو یا شبّیر

کہیو عباس چچا سے کہ تمہارے واری کیا سکینہ ہی بھتیجی ہے تمہاری پیاری
اس کو پھرتے ہو لیے کرتے ہوئے دلداری مجھ کو خط بھی نہ لکھا تم نے چچا اک باری

اب مجھے اپنی سکینہ کے لیے یاد کرو
مجھ کو بابا سے ملا کر مرا دل شاد کرو

ان شکایتوں میں جہاں اپنے خاندان والوں سے ایک بچھڑی ہوئی لڑکی کی محبت جھلکتی ہے وہاں اس کی معصومیت اور انجام سے ناواقفیت سننے والوں میں غم و درد کی ایک لہر دوڑا دیتی ہے اور بظاہر ایک خط کے مضمون سے جذبات درد ابھارنے کے پہلو نکل آتے ہیں۔

سکندؔر کے بعض مرثیے ایسے بھی ہیں جن میں وہ روز عاشور شہیدوں کا ترتیب وار ذکر نہیں کرتے بلکہ صبح کا ذکر کر کے جس شہید کا ذکر کرنا ہوتا ہے اس کا بیان اس طرح شروع کر دیتے ہیں جیسے درمیان میں اوروں کی شہادت ہوئی ہی نہیں۔ یہ انداز اس دور کے بعض دوسرے شعراء کے یہاں بھی نظر آتا ہے۔ اسی مرثیے میں صبح سے لے کر جناب علی اصغر کی شہادت کے درمیان کا وقفہ سکندر نے اس طرح بیان کیا ہے جیسے اور شہید امام حسین کے خیمہ سے باہر آنے کے پہلے ہی رخصت ہو گئے:

شاہ مصروف عزا بیٹھے تھے پیاسے بے خواب یک بیک صبح شہادت نے اٹھائی جو نقاب
گود کے بیچ سکینہ جو پڑی تھی بے آب سامنے بانو پکاری کہ ہے اصغر بے تاب

پانی اتنا سا کہیں لاؤ سکینہ کے لیے
بچ رہے اس سے کوئی بوند تو اصغر بھی پیے

شاہ پانی کے لیے نکلے جو گھر سے باہر دیکھتے کیا ہیں کہ سب مارے گئے ہیں اور

نہ بھتیجا ہی رہا اور نہ براور نہ پسر ہائے بن پانی موے رن میں مسافر بے گھر

شاہ لاشوں پہ نظر کرکے جو آئے گھر میں

کہا بانو نے کہ اب جان نہیں اصغر میں

تب تو اصغر کو سسکتا ہوا لے کر شہ دیں بی سکینہ کو چلے چھوڑ کے پیاسے غمگیں

مانگنے پانی کو خود آئے جہاں تھے وہ لعیں دونوں ہاتھوں پہ دھرے بچے کو ہراک کے تئیں

کھڑے دکھلاتے تھے اور سنتی تھی وہ فوج شریر

اس مرے ننھے مسافر کو دو تھوڑا سا شیر

لال کو وہ جو دکھاتا رہا ہر چند امام مانگتا پانی رہا لے لیکے اصغر کا نام

تو بھی ہرگز نہ دیا پانی کسی نے اک جام دیکھتے تھے کھڑے اور ہنستے تھے سب ساکن شام

تیر قاتل جو کشندوں کی کماں سے چھوٹا

چھیدا بچے کا گلا باپ کا بازو ٹوٹا

سکندر کے مرثیوں میں "ہے روایت شتر اسوار کسی کا تھا رسول" متعدد بار شائع ہو چکا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے مرثیے مختلف قلمی ذخیروں میں موجود ہیں۔ انھیں میں سے چند مرثیے جو ہمیں مل سکے ان کی بنا پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔

گدؔا

میرزا گدؔا علی کا ذکر کسی قدیم تذکرے میں نہیں ملتا۔ فسانۂ عجائب کے دیباچے میں رجب علی بیگ سرؔور نے مرثیہ گویوں کے سلسلے میں دلگیر کا ذکر اس طرح کیا ہے کہ اس میں لکھنؤ کے مقبول و مشہور مرثیہ گویوں کے تخلص آگئے ہیں۔ اس میں ایک فقرہ ہے۔ "سکندر طالع بہ صورت گدا" جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ گدؔا اور سکندؔر ایک دوسرے کے معاصر تھے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی نے ایک مضمون میں لکھا ہے،

"قیاس کہتا ہے کہ لکھنؤ میں مرثیہ گوئی کے پہلے دور میں افسرؔدہ، مقبوؔل، گدؔا، احساؔن کے ساتھ حیدرؔی کا شمار بھی ہونا چاہیے۔"[1]

اس سے بھی اگرچہ گدؔا کے صحیح زمانے کی طرف رہ نمائی نہیں ہوتی لیکن اتنا پتہ ضرور چلتا ہے کہ وہ لکھنؤ کے قدیم ترین مرثیہ گویوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ جو مرثیے ہمیں ملے ان میں گدؔا اور سکندؔر دونوں کے کچھ مرثیوں پر سال کتابت 1191ھ (1777ء) درج ہے اور کاتب کا نام "بدر عالم متوطن موضع ملاواں بزرگ پرگنہ جھونسی ضلع الہٰ آباد" لکھا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ دونوں مرثیہ گو اس وقت تک اتنی شہرت ضرور حاصل کر چکے تھے کہ ان کے مرثیے الہ آباد کے مضافات میں نقل کر کے رکھے جائیں۔

گدؔا کے مرثیوں کے بارے میں حسب ذیل باتیں قابل غور ہیں:

1۔ ہمیں گدؔا کے چھ مرثیے ملے جن میں پانچ مسدّس ہیں اور ایک مربع ان میں بندوں کی تعداد کم

1۔ حیدرؔی مرثیہ گو۔ نیا دور۔ لکھنؤ۔ اگست 1963ء

سے کم اکتیس اور زیادہ سے زیادہ اڑ تالیس ہے۔ ان میں سے تین مرثیے سر سالار جنگ کے کتب خانے میں ہیں۔

2۔ ان کی زبان میں فارسی کا غلبہ ہے جس کی حسب ذیل صورتیں نظر آتی ہیں:

ا۔ اردو جملوں میں فارسی کے روابط

ب۔ کھڑی بولی کے الفاظ کے ساتھ فارسی حروف معنوی یا اسم اشارہ

ج۔ کھڑی بولی اور فارسی الفاظ میں اضافت

3۔ ان میں مائی، مائی، چدر۔ ایکلا بہ معنی اکیلا کے سے الفاظ بے تکلفی سے استعمال کیے گئے ہیں۔

4۔ ایسے افعال کا مونث کا صیغہ استعمال کیا ہے جو اس کے بعد کے مرثیوں میں مروج نہیں ہے جیسے دیکھی، کہی وغیرہ۔

5۔ ضرورت شعری کے لیے الفاظ کے تلفظ اور املا میں ترمیمیں۔ جیسے ہکا کا قافیہ اما (اماں)

6۔ گئی، کوئی پرانے تلفظ کے اعتبار سے گی اور کئی نظم کیے گئے ہیں۔

ان کے علاوہ زبان کی اور خصوصیتیں بھی گدا کے مرثیوں کی قدامت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔

ناسخ کے دیوان میں ایک قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے جس سے گدا کے نام اور انتقال کی طرف رہ نمائی ہوتی ہے:۔

رفت چوں میرزا گدائے علی   زیں جہاں سوئے سیدا لشہداء

سال تاریخ گفت اے دل والے   مرثیہ گوئے سید الشہداء

1233ھ

اس سے پتہ چلتا ہے کہ گدا نے خاصی طویل عمر پائی اور ان کا زمانہ کم و بیش 1816-1745ء / 1233-1158ھ کا تھا۔

اودھ خصوصاً لکھنؤ میں عزاداری نے دہلی سے الگ رنگ اختیار کیا اور اس نے یہاں کی مرثیہ گوئی پر جو اثرات ڈالے ان کا ذکر تفصیل سے دوسری جگہ کیا گیا ہے۔ گدا کے مرثیوں کا انداز دہلی کے مرثیوں سے الگ

ہے اور یہی اس کا ثبوت ہے کہ جس فضا میں ان کی تخلیق ہوئی وہاں عزاداری کی کیفیت کچھ مختلف تھی سودا ان کے معاصر ہیں حضرت قاسم کے حال میں ان کے مرثیہ میں شادی کی رسموں کے ذکر سے درد انگیز پہلو پیدا کیے گئے ہیں (مطلع: یارو ستم تو یہ سنو چرخ کہن کا) گدا کا حضرت قاسم کے حال کا مرثیہ بھی شادی کی رسموں کے بیان سے شروع ہوتا ہے لیکن ان رسموں کا بیان اور ان کی فضاء سودا کے مرثیہ سے الگ ہے۔ اس میں ایک دوسرا سماج سانس لیتا محسوس ہوتا ہے:۔

جب حنا بندی کی آئی رات مہر وماہ کی بانو بی بی، بی سکینہ مہندی کے ہمراہ کی
لے کے آرائش گئی جب سالی اس نوشاہ کی مہندی ہاتھوں پر لگا قاسم بنے کی بیاہ کی

بولی کیوں غمگین بیٹھے بھائی تم ہو شاد آج
بیاہ کی مہندی لگی ہے لو مبارک باد آج

سر سے پاؤں تک بلائیں ماں نے اس نوشہ کی لے یوں کہا قربان جاؤں اے مرے قاسم بنے
سامنے بیٹھی ہے سالی تجھ کو مہندی باندھنے لو مبارک باد اس کی اور اسے کچھ نیگ دے

سمدھیانے کی جو یہ سب بی بیاں ہیں نام بنام
بہنوں کو تسلیم کر اور ساری چچیوں کو سلام

زینب و کلثوم بولیں آج ہے مہندی کی رات اپنی پھوپھیوں سے تو اے قاسم بنے کچھ کر لے بات
چچیوں نے اس کو کہا اے نوشہ والا صفات اٹھ کے جوڑا پہن لے چڑھتی ہے اب تیری بارات

ہیں کھڑے باہر براتی گھر میں ہم کو انتظار
باندھ سہرا سر کے اوپر اے حسن کی یادگار

گدا نے ایک مرثیہ: روتا ہے جب دودھ بن طفل کوئی شیر خوار. میں حضرت علی اصغر کی شہادت کسی قدر تفصیل سے بیان کی ہے ورنہ ان کے مرثیوں میں امام حسین اور اہل بیت کے مصائب کا ذکر عموماً کیا گیا

ہے۔ کسی ایک شہید کی شخصیت ابھر کر سامنے نہیں آسکی۔ امام حسین کی شہادت تقریباً سارے پیش نظر مرثیوں کا موضوع ہے۔ اوران کی بزرگی، خدارسول کے حضور میں ان کے درجہ پر زور دیا گیا ہے۔

رسول زادیاں افسر کو روتی پھرتی تھیں　　امام زادیاں چادر کو روتی پھرتی تھیں
امیر زادیاں زیور کو روتی پھرتی تھیں　　نجیب زادیاں گھر در کو روتی پھرتی تھیں

جلا کے خیمۂ عصمت کو کر دیا ویراں
وہ اہل بیت رسالت تھے اور کف میداں

اسے میں جور کہوں آہ یا جفا بولوں　　اسے ستم کہوں یا جورِ اشقیا بولوں
اسے قدر کہوں افسوس یا قضا بولوں　　مرے حواس نہیں کیا میں اے خدا بولوں

کہاں ستم کہاں کاشانۂ رسول اللہ
کہاں وہ شاہی کہاں خانہ رسول اللہ

امام حسین کی شہادت کی اہمیت واضح کرنے کے لیے گدا نے یہ طریقہ بیشتر جگہ استعمال کیا ہے کہ رسول یا جناب فاطمہ یا جبرئیل پر اس کا جو اثر ہوا اسے بیان کرتے ہیں۔ چنانچہ کربلا کے میدان میں یا راہِ شام میں وہ ان بزرگوں کو لائے ہیں جنھوں نے شہدا اور اہل حرم کی حالت دیکھ کر غم والم سے گریبان چاک کیے ہیں۔ دو مرثیوں میں رسول کے زمانۂ حیات کی وہ روایت نظم کی ہے جب جبریل سے شہادت حسین کی خبر سن کر رسول اور جناب فاطمہ نے اشک فشانی کی ہے اور امت کی بھلائی کے لیے اپنے دل پر یہ صدمہ برداشت کرنا قبول کیا ہے۔

ان مرثیوں کا کوئی مخصوص ڈھانچہ نہیں۔ شاعر کا مقصد کربلا کے واقعات میں درد انگیز پہلوؤں کا بیان ہے جس سے پڑھنے والے متاثر ہوں۔ عموماً مرثیہ کے ابتدائی حصے میں کسی روایت کا بیان ہوتا ہے۔ جس سے ربط دے کر شہدائے کربلا کا خاک وخون میں غلطاں ہونا، اہل حرم کا اسیر ہو کر دربار شام جانا، ان کی فریاد و

زاری بیان کی جاتی ہے۔ ان سب مصائب کا بیان گدا کامیابی سے کرتے ہیں اور اس میں ایسے پہلو اختیار کرتے ہیں جن سے اثر پیدا ہو۔

پھر منہ طرف مدینہ کے کر کے وہ سوگ دار — کہنے لگی رسول کی خدمت میں یوں پکار
تیرا وہی حسین ہے اے جدِ نام دار — پھرتا تھا جو سدا تری چھاتی لگا ہوا

نانا وہی نواسہ ترا ہے یہ لاڈلا — در روزِ عید جس لیے تو اونٹ تھا بنا
سو اب یہ شہ سوار کٹا سر بہ کربلا — آیا ہے شہر شام میں برچھی چڑھا ہوا

افسوس یہ وہ لب ہیں جو تھے تیرے بوسہ گاہ — سو آج ان لبوں کو وہ ملعونِ رو سیاہ
ہے چھیڑتا چھڑی ستیں یوں کہہ کے آہ آہ — کیوں تو تمام خلق کا سردار تھا ہوا

ان بیانات میں سادگی روانی ہے۔ تشبیہات و استعارات سے نہ حسن بیان میں اضافہ کرنے کی کوشش کی ہے نہ تصنع کی فضا پیدا کر کے تخیل کا زور دکھانے کا جذبہ ہے۔ حروف کا گرنا، اشارے اور ضمائر کا بہت جگہوں پر نہ ہونا اور اسی طرح کی لسانی خصوصیتوں کی بنا پر گدا کو اٹھارہویں صدی عیسوی کا مرثیہ گو قرار دینا مناسب ہے اگرچہ ان کی وفات انیسویں صدی میں ہوئی۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ گدا کے مرثیے لکھنؤ کے بالکل ابتدائی مرثیوں کا نمونہ نہیں اس لیے کہ ان میں روانی اور قدرت کلام موجود ہے۔ لیکن تلاش و جستجو کے پیر فی الحال یہاں پہنچ کر رک گئے ہیں اس لیے اس وقت تو سکندر، گدا اور حیدری کے مرثیے لکھنوی مرثیے کا قدیم ترین نمونہ ہیں۔

احسان

سکندر اور گدا کے معاصرین میں احسان بھی ہیں۔ اگرچہ تذکروں میں یادگار شعراء اور گلشن بے خار کے علاوہ اور کسی پرانے تذکرہ میں ان کا ذکر نہیں ملتا[1] لیکن مرثیہ پڑھنے اور اس کی تاریخ سے دل چسپی

---

1 یادگار شعراء ص 19 پر ان کے بارے میں صرف اتنا درج ہے۔
"احسان، ساکن لکھنؤ، مرثیہ کہنے میں یہ خاص شہرت رکھتے تھے"
گلشن بے خار، ص 18 پر یہ عبارت ہے "احسان تخلص از اہل لکھنؤ است۔ در مرثیہ گوئی شہرت دارد"

رکھنے والوں میں احسن کا نام لکھنؤ کے اہم ابتدائی مرثیہ گویوں میں لیا جاتا ہے۔ مرزا رجب علی بیگ سرور نے فسانہ عجائب کے دیباچے میں دلگیر کا بیان کرتے ہوئے لکھنؤ کے جن مشہور مرثیہ گویوں کے تخلص عبارت میں صرف کیے ہیں ان میں احسن بھی ہیں۔ ان شہادتوں کے علاوہ احسان کا زمانہ متعین کرنے میں ان کے مرثیوں کی ساخت اور زبان کا سہارا لیا جا سکتا ہے۔

احسن کے جو مرثیے ہمیں شمس آباد اور کتب خانہ سالار جنگ میں ملے ان میں ایسے بھی ہیں جن میں چار مصرعے ایک طرح کے ہیں اور بیت کی نہ صرف بحر مختلف ہے۔ بلکہ اس کی زبان بھی کسی مرثیے میں اودھی سے متاثر اور کسی میں بالکل اودھی ہے۔ مسدس کی اس شکل کو بعض لوگ مسدس دہرہ بند کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ مرثیہ کے لیے مسدس دہرہ بند کی شکل اس وقت سے ذرا پہلے کی منزل ہے جب مسدس میں مرثیوں کا لکھا جانا تقریباً طے ہو گیا۔ مسدس دہرہ بند کا رواج بارہویں صدی ہجری کے بعد نظر نہیں آتا۔ اس بنا پر احسن کو سکندر اور گدا کا معاصر سمجھنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

قاصد صغرا کی روایت اس دور کے مرثیے گویوں میں مقبول معلوم ہوتی ہے۔ سکندر کے مشہور مرثیہ ''ہے روایت شترا سوار کسی کا تھا رسول ''کا ذکر کیا جا چکا ہے احسن اور افسردہ نے بھی اس روایت میں تھوڑا بہت تغیر و تبدل کر کے نظم کیا ہے۔ احسان کے دو مرثیے اس موضوع پر ہمیں نظر آئے۔ ایک میں صغرا کا قاصد مدینہ سے کربلا خط پہنچاتا ہے۔ دوسرے میں ایک قاصد شہادت امام کی خبر لے کر مدینہ پہنچتا ہے اور جناب صغرا کو واقعۂ کربلا کی اطلاع ملتی ہے۔ پہلے مرثیہ کے کچھ مقامات یہاں پیش کیے جاتے ہیں:۔

یہ کہہ کے اس نے ہاتھ میں خط دے کے عرض کی　　صغرا ترے فراق میں روتی ہے دل جلی
نہ دن کو بیٹھتی ہے نہ شب کو ہے لیٹتی　　روتی ہے اور راہ تمہاری ہے دیکھتی

آنسو کے دانے بنا آہ کا تاگا ڈار
اس تسبیح میں ہے گھڑی جپتی نام تہار

قاسم کی جا کے لاش اوپر پھر وہ غم زدہ ـــ گھٹنوں کو ٹیک بیٹھ گیا کہنے یوں لگا
نوشاہ اپنے منہ سے تو سہرا ذرا اٹھا ـــ صغرا کا نامہ آیا ہے اس میں ہے یہ لکھا

بیاہ جو تم نے کیا واں اے حسن کے پوت
نیگ میں لینے آؤں گی منہ پر ملے بھبھوت

زینب سے کہہ چکے تو کیا بانو سے بیاں ـــ صغرا نے یوں لکھا ہے تمہیں خط کے درمیاں
بیماری سے ہوا ہے مرا جسم ناتواں ـــ دریا میں میں فراق کے ڈوبی ہو اماں جاں

جس ناؤ پر بیٹھ کے تم اتر گئی ہو پار
جو لادے اس ناؤ کو اس کے جاؤں دار

بانو سے کہہ کے جا کے یہ کبریٰ سے پھر کہا ـــ گھونگھٹ تو اپنی گیر دی چادر کا ٹک اٹھا
چھوٹی بہن نے تیری تجھے خط میں ہے لکھا ـــ خوب ہم کو تم نے یاد کیا واہ دا بوا

سگی بہن جب ایسی ہو غیر کرے کیا پیار
ماں کی چھاتی لگ رہیں ہمیں اکیلے ڈار

سکندر کے اسی مضمون کے مرثیے کو سامنے رکھ کر دیکھنے سے خیال ہوتا ہے کہ احسان کا مرثیہ اس سے قدیم تر ہو تو عجب نہیں۔ احسان کا دوسرا مرثیہ اس مرثیہ کے کافی بعد کا معلوم ہوتا ہے۔ اس کی روانی پختگی، تشبیہات و استعارات سے مہارت و قدرت کلام کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ اچھی خبر کی توقع اور پورے کنبے کے مارے جانے کی سنانے میں جو تضاد ہے وہ احسان نے اس خوبی سے ابھارا ہے کہ مرثیے میں بہت درد اشدید اہو گیا ہے۔ جناب صغرا قاصد کی آمد سے خوش ہو کر اس سے سوال کرتی ہیں:

کہہ خوش و خرم تو ہے بھائی علی اکبر مرا ـــ کھیلتا اچھی طرح سے ہے علی اصغر مرا
عابدو عباس و قاسم ہے ہر اک کیوں کر مرا ـــ ذکر گھر میں ہے کبھی کرتی مری مادر مرا

کبریٰ میری یاد کا بھی دم کوئی بھرتی ہے
اور سکینہ میری ہجولی بوا کیا کرتی ہے

اس استفسار کا یہ جواب پا کر دل کی کیا کیفیت ہوگی:۔

کیا بیاں تجھ سے کروں تیرے علی اصغر کا حال — تیر کی ہے گی لگی اس کے گلے پیاسے پہ بھال
خون سے کرتہ شلوکہ ہو گیا ہے اس کا لال — خاک پر لیٹا ہے سر پر دھوپ کا ہے گا زوال

نہ تو پھوپھیاں ساتھ اس کے اور نہ اماں سات ہے
سونے جنگل میں ہے سوتا اور اندھیری رات ہے

نوجواں بھائی جو تیرا ہوگا وہ اکبر علی — اے بہن سینے کے اوپر اس کے ہے برچھی لگی
خون سے جو آلودہ ہوگئی ہے وہ شکل احمدی — لوگ وہ باتیں یہ اکثر کرتے ہیں اے غمزدی

کوئی کہتا ہے شفق میں چودھویں کا ماہ ہے
کوئی کہے ہے خوں سے تر روئے رسول اللہ ہے

اے خوزادی حال قاسم کا کروں کیا آشکار — کربلا میں کٹ گئی اس کی برات دل ذگار
تن تو اس کا خاک کے اوپر پڑا ہے زخم دار — اور سر سہرا بندھا برچھی کے اوپر ہے سوار

اشقیا اس نیزے کو اٹھوا کے جب پھرواتے ہیں
اے خوزادی پھول اس سہرے کے جھڑتے جاتے ہیں

مرثیہ "بالی سکینہ جاگی ہوئی ساری رات کی" میں باپ کو جانے سے روکنے کے لیے کم سن بچی جس طرح کے خیالات کا اظہار کرتی ہے اسے احسان نے اچھی طرح بیان کیا ہے اور اس سلسلے میں بھی ایک نفسیاتی موڑ دیا ہے جو ایک طرف بچی کی بے پناہ محبت کی عکاسی کرتا ہے دوسری طرف حالات کے پس منظر

کی وجہ سے درد والم کی موثر تصویر ابھارتا ہے:

بابا جی میں تو ٹپکا تمہارا نہ چھوڑوں گی　　بابا جی میں تو منہ نہ محبت سے موڑوں گی
بابا جی میں تو رشتہ الفت نہ توڑوں گی　　تم چھوڑ جاؤ گے تو میں سر اپنا پھوڑوں گی

بابا جی زین گھوڑے پر تم کیوں بندھاتے ہو
بیٹی کا چار سال کی کیوں جی کڑھاتے ہو

بس بابا جان فکر نہیں ہے مری ضرور　　جانا جدھر کو رکھنا مجھے اپنے ہی حضور
چھوٹے سے سن میں دل کو مرے کیجیو نہ چور　　پیادہ ہی لے چلو مجھے گھوڑے سے دور دور

جی ملنے کا جو چاہے گا مجھے تشنہ کام کا
لوں گی شکار بند پکڑ خوش خرام کا

میرے تئیں سواری میں گر کوئی دیکھ کر　　پوچھے گا کون پیچھے یہ آتی ہے نوحہ گر
پکڑ لے شکار بند جو ہے یہ بہ چشم تر　　بابا نہیں جتاؤں گی، بولوں گی آہ بھر

نہ ان کی بیٹی ہوں نہ میں ان کی عزیز ہوں
میں زر خرید چھوٹی سی ان کی کنیز ہوں

ان مرثیوں میں مقامی رسوم اور اودھ کی معاشرت کی جھلکیاں بھی موجود ہیں خصوصاً عورتوں کی گفتگو اور ان کے جذبات کی عکاسی میں اوپر کی مثالوں میں بھی یہ خصوصیت دیکھی جا سکتی ہے۔ ''رن میں جب صبح شہادت کی نمودار ہوئی'' میں جناب شہر بانو امام کی رخصت کے وقت حضرت زینب سے کہتی ہیں:۔

ایک دن وہ تھا سن اے سبط نبی کی خواہر　　قیصری گھر میں سے آئی تھی میں تا شبیر کے گھر
ایک دن بیٹھی تھی میں مقنع میں گھونگھٹ لے کر　　سہرا تو سر پہ تھا صندل کے تھے چھاپے منہ پر

اب وہ جاتا ہے سہاگ آتا رنڈاپا ہے گا
منہ پہ صندل کے عوض خاک کا چھاپا ہے گا

ایک دن وہ تھا دلہن تم نے بنایا تھا مجھے — لے کے اک اچھے سے محمل میں چڑھایا تھا مجھے
پھر بہو کہہ کے علی نے بھی بٹھایا تھا مجھے — پہلو میں فاطمہ بی بی نے لٹایا تھا مجھے

آج نہ شان وہ ہوگی نہ وہ شوکت ہے گی
میں تباہی میں ہوں اور شاہ کی رخصت ہے گی

تاریخی اعتبار سے جناب شہر بانو کے عقد سے پہلے جناب فاطمہ کا انتقال ہو چکا تھا اس بنا پر چوتھے مصرع کا مضمون غلط ہو جاتا ہے۔ اس دور کے مرثیہ گو تاریخ کی طرف سے دھیان نہیں دیتے اور واقعات کے خاکے میں تخیل سے رنگ بھرتے چلے جاتے ہیں۔

احسانؔ کے جو مرثیے ہمارے سامنے ہیں ان میں تمہید اور جنگ وغیرہ نہیں۔ صرف غم انگیز مناظر اور ان میں بھی رخصت، جدائی کی بے تابی، بچھڑنے کا غم، کبھی امام کی زبان سے، کبھی اہل حرم کی جانب سے، کبھی فاطمہ صغرا کی طرف سے بیان کیا گیا ہے اور کربلا کے المیہ کے غم انگیز پہلو ابھارے گئے ہیں۔ بیچ بیچ میں صبر و رضا کی تعلیم اور اعلیٰ اخلاقی مقاصد کا ذکر بھی مل جاتا ہے مثلاً

صبر و اسے نہیں جز شکر کے فرماتے ہیں — عاشق حق بھی کہیں بھوک سے گھبراتے ہیں

پانی کے بدلے خون سے اپنا وضو ہوا — لیکن خدا کے روبروں ہیں سرخ رو ہوا

شکر وہ بھی کرے اور تو بھی کرے شکرِ خدا — کوئی دم مارو نہ اس وقت میں دررادِ رضا

احسانؔ کے مرثیوں کی زبان میں قدامت کی وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو بارہویں صدی ہجری کے شعرا کے یہاں نظر آتے ہیں۔ بعض الفاظ کے تلفظ اس وقت مختلف تھے اس لیے ان کا استعمال تو الگ ہے ہی۔

ان کے علاوہ "ہے" کی جگہ "ہے گا" "آپ ہی" "آپی" کی کے بجائے "کری" وغیرہ ترکیبوں میں پدر موئی، نصیبوں اجڑی اور الفاظ میں تیئں، اُور لوہو، اگن، ٹک لوتھ وغیرہ نظم کیے گئے ہیں جو بعد کے مرثیہ گویوں نے بھی متروک قرار دیے۔ فارسی کے روابط بھی ایسے استعمال کیے گئے ہیں جو بعد کو ترک کر دیے گئے مثلاً

سر پیٹتی ہوئی چلی بروضۂ بتول

کوئی دم مارو نہ اس وقت میں درراہِ رضا

فارسی اور اردو الفاظ کے درمیان عطف و اضافت کا استعمال بھی ملتا ہے جیسے آرام و چین، مثل اگن وغیرہ۔

ان مرثیوں میں دیہاتی زبان کے دہروں اور بابا جی، نانی جی وغیرہ الفاظ اس کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ وہ خواص سے زیادہ عوام کے لیے لکھے گئے ہیں اور ان کی تشکیل و تصنیف میں ایک حد تک اکثریت کی زندگی کو مد نظر رکھ کر عمومیت کے عناصر شامل کیے گئے ہیں تاکہ ان کی ہمہ گیری میں اضافہ ہو۔

افسردہ

افسردہ کا نام مرزا پناہ علی بیگ تھا۔ وہ لکھنؤ کے رہنے والے تھے [1]۔ بیشتر تذکرے ان کے ذکر سے خالی ہیں۔ کریم الدین نے ان کو متقدمین مرثیہ گویوں میں ممتاز قرار دیا ہے لیکن ان کا نام نہیں لکھا۔ ان کے سال پیدائش و وفات کا کہیں پتہ نہیں چلتا۔ چوں کہ شجاع الدولہ کے انتقال کے بعد ان کی بیوی بہو بیگم کی سرکار میں ملازم اور اسی سلسلے میں فیض آباد میں مقیم تھے اس لیے ان کے عروج کا زمانہ تیرہویں صدی ہجری کی پہلی چوتھائی کو سمجھا جاسکتا ہے۔ کتب خانہ سر سالار جنگ میں ان کے ایک مرثیے کی نقل پر سال کتابت 1215ھ درج ہے جو 1800ء کے مطابق ہے۔ ایک دوسرے مرثیہ پر شیخ علی صادق 1222ھ کی مہر لگی ہوئی نظر آئی ہے۔ ان سے بھی ہمارے اس خیال کی تائید ہوتی ہے کہ اٹھارہویں

1۔ یادگار شعرا ص27

صدی عیسوی کے اواخر میں افسردہ مرثیہ گو کی حیثیت سے مشہور و مقبول تھے۔ کریم الدین کی عبارت سے بھی ان کی مقبولیت کا پتہ چلتا ہے:۔

"استاد دریافت ہوا کہ یہ شاعر مرثیہ گوئی میں اپنے وقت میں عہدوں پر سبقت لے گیا تھا اور بہت درد انگیز مرثیے کہتا تھا۔ بہت سے مرثیے عاجز نے اس کے دیکھے۔ اس کے مرثیہ میں رقت بہت ہے اور مضامین بھی بہت اچھے اچھے باندھتا ہے۔"[1]

افسردہ کے بارہ مرثیے ہم نے دیکھے۔ یہ سب مسدس کی شکل میں ہیں۔ ان میں بندوں کی تعداد تیس اور چالیس کے درمیان ہے۔ جیسا کہ کریم الدین کے بیان سے ظاہر ہے ان مرثیوں میں بین پر زیادہ زور دیا گیا ہے اور گریہ کے پہلو پیدا کرنے کے لیے رخصت کے مضامین میں بھی اچھی خاصی تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں۔ مرثیہ "سنا یہ بانو نے اکبر شہید ہوتا ہے" میں حضرت علی اکبر کی رخصت کے چند بند پیش کیے جاتے ہیں:۔

یہ مشورہ تھا جو تشریف لائے واں شبیر — شریک باپ کے اکبر علی نپٹ دل گیر
نظر جو بانو کو آئی وہ چاند سی تصویر — کہا کہ آؤ میرے لال، رشک بدرِ منیر

یہ کیسی کرتے تھے منت پدر کی تم پیارے
خبر بھی رکھتے ہو میرے جگر کی تم پیارے

کدھر کا قصد ہے جانے کا اے مرے جانی — کہاں چلے ہو مرے لال یوسفِ ثانی
تمہارے واسطے کیا خاک میں نے ہے چھانی — اٹھارہ سال تلک میں رہی ہوں دیوانی

تمہیں جو پالا ہے میں نے بھلے دنوں کے لیے
نہیں یہ باغ لگایا ہے باغیوں کے لیے

1۔ طبقات شعرائے ہند ص479

تمہیں یہ بات گوارا ہوئی مرے دلبر　　کہ ماں کو چھوڑ کے پردیس میں بہ دیدۂ تر
امید تم سے نہیں ماں کو اے علی اکبر　　کہ داغ اپنی جوانی کا دو مرے دل پر

پدر کو دیکھو اکیلا ہے دشت غربت میں
اماں کو دیکھو کہ ہے مبتلا مصیبت میں

کہا یہ رو رو کے اکبر نے اے مری مادر　　تمہاری مہرو محبت پہ ہو فدا اکبر
ذرا بہ دیدۂ انصاف آپ کیجئے نظر　　کہ میرے روبرو بابا کا کٹ گیا لشکر

رہا ہے کون جواب شاہ پر فدا ہووے
یہی ہے خوب جو اکبر کو اب رضا ہووے

جہاں میں اتنی ہی مدت لکھا تھا میرا نام　　بنام جیتا ہوں غم کر چکا ہے مجھ کو تمام
تم اپنا دودھ مجھے بخشو اے ذوالاکرام　　مقام صبر کا ہے اور کچھ کرو نہ کلام

خدا کے واسطے روکو نہ راہ اکبر کی
قسم میں دیتا ہوں روحِ بتول اطہر کی

لیا بتول کا جو نام بولی وہ غم خوار　　فدا ہے نام پہ زہرا کے میرا سب گھر بار
رضا میں دے چکی جارن کو اے مرے دلدار　　جو کچھ کہ ہوگا سو میں دیکھ لوں گی دل افگار

ترا میں داغ اٹھاؤں گی اپنے اس جی پر
ہزار بیٹے تصدق بتول بی بی پر

یہ بات سن کے لگیں رونے زینب و کلثوم　　ادھر کو رو اٹھا بابا امام وہ مظلوم
ہوئی سکینہ کو رخصت جو بھائی کی معلوم　　پکڑ کے ہاتھ میں دامن اخی کا وہ معصوم

لگی یہ کہنے کہ جاتے ہو تم کہاں بھائی
مجھے بھی لے چلو، ساتھ اپنے نوجواں بھائی

کہا سبھوں نے سکینہ سے اے بچی ناداں — تو اپنے بھائی کا ہاتھوں سے چھوڑ دے داماں
نہ روک اس کو یہ ہوتا ہے عازم میداں — دیا جو اب سکینہ نے یوں بہ آہ وفغاں

کوئی نہ بولو بہن بھائی ہم سمجھ لیں گے
بہن کی بات کا بھائی جواب کچھ دیں گے

ماں کی محبت، جوان بیٹے کا غم، مرنے کے لیے کنبہ سے الگ ہونا ایسا درد ناک منظر شاعر نے کامیابی سے پیش کیا ہے اور اس میں بہن بھائی کی محبت کا پہلو دکھا کر اسے اور بھی درد انگیز بنایا ہے۔ رخصت کا یہ منظر نسبتاً لمبا تھا، ایک دوسرے مرثیے میں انہوں نے جناب صغرا سے مدینہ میں سب کے رخصت ہونے کا منظر تین بندوں میں بڑے فن کارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ حالات دوسرے ہیں، واقعات کا پس منظر دوسرا ہے۔ جناب صغرا کو مدینہ میں چھوڑ کر امام حسین دوسرے اعزا کے ساتھ سفر پر روانہ ہوتے ہیں:۔

وقت رخصت کا جو صغرا کے وہاں پر آیا — شاہ نے اس کو لگا چھاتی سے یوں سمجھایا
جاؤ تم گھر میں رہو تم پہ خدا کا سایا — باپ سے تم کو ہے تقدیر نے اب چھڑوایا

گر رہے زندہ تو بلوا وہاں لیں گے تم کو
ورنہ بچھڑے ہوئے محشر میں ملیں گے تم کو

امّ سلمہ کے دیا ہاتھوں میں جب اس کا ہات — باپ کے منہ کو لگی دیکھنے وہ نیک صفات
دست و پا کانپ اٹھے نالۂ جاں کاہ کے سات — آنکھ سے ڈھل پڑے آنسو کہی رورو کے یہ بات

سر جھکا کہنے لگی خالق اکبر حافظ
فاطمہ اور حسن احمد و حیدر حافظ

ماں سے پھوپھیوں سے لگی کہنے خدا کو سونپا   جب کہ پھر آؤ گے تب تم سے کروں گی میں گلا
اب تو کچھ کہتی نہیں جو کہ ہوا خوب ہوا   خیریت سے جو سفر کر کے پھر آویں بابا

میرا وہ وقت ہے جو کہنا ہے میں کہہ لوں گی
تم سدھارو میں رہی آج نہ کچھ بولوں گی

صغرا کی بے چارگی، پاس ادب اور ناراضگی، شکایت اور رنج مجبوری ان سب جذبات کی ملی جلی تصویر افسردہ نے کھینچ کر اپنی شاعرانہ مہارت کا ثبوت دیا ہے جاگیر دارانہ سماج میں باپ اور بیٹی کا رشتہ، ساس اور بہو، بڑے بھائی اور چھوٹے بھائی کے درمیان تعظیم اور لحاظ کا جو تصور ہوتا ہے وہ یہاں بھی جلوہ فرما ہے۔ دوسری مثال میں قافلے سے چھٹ کر رہ جانا صغرا کے لیے تقریباً موت کے برابر ہے ہاتھ پیر اور آنکھیں اس ضبط کے باوجود خاموش احتجاج میں حصہ لیتی ہیں لیکن باپ کے لحاظ سے وہ ایک لفظ بھی زبان سے نہیں نکالتی۔ یہ اس لیے بھی ہے کہ جس معاشرت کی فضا پیش کی جارہی ہے اس میں سفر کے وقت ناخوش گوار باتیں یا اعتراضات نہیں کیے جاتے۔ اس سے پہلے کی مثال میں جناب فاطمہ کا نام آتے ہی حضرت علی اکبر کی والدہ اپنی ساری بے چینی اور دکھ بھول جاتی ہیں اور میدان میں جانے کی اجازت دیتی ہیں۔ افسردہ اس پر زور دینا چاہتے ہیں کہ جناب فاطمہ کا درجہ اتنا بلند ہے کہ جوان کا رتبہ شناس ہے وہ ان کا نام آتے ہی اپنے بڑے سے بڑے سرمایہ کو ان کی خاطر خوشی سے نچھاور کر سکتا ہے۔ اس کے علاوہ کربلا کی جنگ کسی دنیوی غرض وغایت سے نہیں تھی بلکہ انہیں اصولوں کی حفاظت کے لیے جناب فاطمہ اور دوسرے بزرگان دین نے اپنی زندگی وقف کی تھی۔ ایک مرثیے میں امام حسین کی شہادت بیان کرتے ہوئے اس پہلو کو نمایاں کیا ہے:

پاک و پاکیزہ کہا حق کو سمیت از تکبیر   بعد اس کے کہا اے کاتب امر تقدیر
نامۂ امت عاصی کی مٹا دے تحریر   پھیر بخشش کا قلم دفتر قدرت کے دبیر

سر کٹا دیتا ہوں میں رو برو تیرے خالق
خوں بہا ہے یہی شبیر کا میرے خالق

ذات حق کی جو ہے اے مومنوں دعوات مجیب　　خاص بندے کی دعا پہونچی اجابت کے قریب
منبر اوجِ خطابت پہ تھا احمد کا خطیب　　حمد حق نعت نبی کہتا تھا عابد و غریب

اس میں وہ شمر کا خنجر جو گلو گیر ہوا
وہ نمازی دمِ تکبیر میں تکبیر ہوا

دیکھیو مومنو کہتے ہیں عبادت اس کو　　تابع امر خدا کہتے ہیں طاعت اس کو
سر تلک بخش دے کہتے ہیں سخاوت اس کو　　ہے پیمبر نے کہا شافعِ امت اس کو

کارپردازِ دو عالم نے یہ کچھ کام کیا
مُہرا احمد کے نگیں نے یہ عجب نام کیا

ان مرثیوں میں امام حسین کے کردار کے یہ دو پہلو واضح طور پر نظر آتے ہیں ایک باپ اور بزرگ خاندان کی حیثیت جو اپنے جگر پاروں کو گھائل ہوتا دیکھتا ہے تو اسے تکلیف ہوتی ہے۔ اپنے گود کے پالوں کو خاک و خون میں غلطاں دیکھ کر فریاد و آہ کرتا ہے۔ دوسرا پہلو انسانیت کے محافظ اور تعلیمات اسلامی کے صحیح ترجمان کا جو اپنے نانا کے بتائے ہوئے راستے پر گامزن رہنا حق کی سب سے بڑی فتح اور زندگی کا سب سے بڑا مقصد سمجھتا ہے اور اس کو واضح کرنے کے لیے ہر طرح کی قربانی دیتا ہے۔

جنگ کا بیان افسردؔہ کے مرثیوں میں مختصر ہے۔ کہیں ایک بند میں لڑائی کا نقشہ کھینچا ہے اور کہیں میدان جنگ کے دوسرے واقعات کے ضمن میں جنگ کا ذکر بھی آگیا ہے لیکن حملہ کرنے کا انداز، مختلف ہتھیاروں کا استعمال، وار کرنا اور روکنا وغیرہ نہیں ہے "میداں میں سناں کھائی جب سینے پہ اکبر نے" میں جنگ کا منظر اس طرح پیش کیا گیا ہے:

دریا کی طرح ہر سو پر موج ہے اک لشکر　　تیزوں کے نیستاں میں اک شیر سا ہے صفدر
حملہ ہے وہ جب کرتا روباہ کے لشکر پر　　ہو جاتی ہے صف برہم گر پڑتے ہیں کتنے سر

اس ایک ہی صفدر نے خالی کیا میداں ہے
شمشیر ہے وہ اس کی یا برق درخشاں ہے

"جب سکینہ تشنگی سے مثل گل مرجھا گئی" میں حضرت عباس کے میدان میں پہنچنے اور شہید ہونے کی تصویر کشی یوں کی ہے۔

وہ علم بردار پہنچا جس گھڑی دریا کے پاس　　اس طرح کہنے لگا اے قوم بد، ناحق شناس
دل میں سوچو تو یہ کیسی بات ہے دوراز قیاس　　ساقی کوثر ہو پیاسا تم بجھاؤ اپنی پیاس

یہ عمل آخر تمھارے پیش کیا آنی نہیں
کس طرح کے ہو مسلماں یہ مسلمانی نہیں

کچھ نہ وہ خاطر میں لائے جس قدر اس نے کہا　　تھی وصیت شاہ کی اتمامِ حجت کر چکا
تب تو اس نے کھینچ کر تلوار اور گھوڑا اٹھا　　ایک باری جا صفِ اعدا کو برہم کر دیا

مشک بھر پانی سے چاہا تھا کہ میں پانی پیوں
پھر کہا ہے ہے مرا بھائی مرے اور میں جیوں

جی میں یوں کہتا تھا اے عباس تو کرتا ہے کیا　　پانی لینے آیا اپنے آپ تو پینے لگا
غور کر تو تجھ کو یہ پانی بھی پینا ہے روا　　ساقی کوثر تجھے کوثر پہ کیا فرماوے گا

وہ نہ پوچھے گا کہ تیرا تشنہ لب سردار تھا
تونے پانی پی لیا کیسا علم بردار تھا

غور کر یہ بات جی میں پھینک وہ پانی دیا　　مشک جب پانی سے بھر لی گھر کا پھر رستہ لیا
آ جگی چاروں طرف سے وہ سپاہِ اشقیا　　ایک باری اس علم بردار پر نرغہ کیا

گھر گیا ماہِ عرب بادل میں جا کے شام کے
کٹ پڑے شانوں سے بازو تھے جو دونوں کام کے

مشک کا دانتوں میں تسمہ تھام کر تب وہ ولی   یوں پکارا لو خبر ایسے میں یا حضرت علی
حال سب تم پر ہے روشن کیا خفی و کیا جلی   کی دعا لیکن قضا سے کچھ نہ واں اس کی چلی

مشک بھی چھیدی گئی آخر جو نوکِ تیر سے
ہو گیا مجبور تب وہ خواہش تقدیر سے

پڑ گئی اک بار گی آ خون کی منہ پر نقاب   گر پڑا گھوڑے سے مائی پر وہ ماہ بو تراب
دی صدا بھائی کو پہونچو جلد اے عالی جناب   آیا تھا جس کام کو سو ہو چکا میں کامیاب

لائیے تشریف گر ملنا مرادر کار ہے
مجھ علمبردار کا یہ آخری دیدار ہے

نزع کی حالت کا بیان مرثیہ گویوں کا عام موضوع ہے۔ اس عالم کی تصویر کشی کرنے میں افسردہ نے اچھے مشاہدے اور قدرت بیان کا ثبوت دیا ہے حضرت علی اکبر کے عالم احتضار کی کیفیت دو مرثیوں میں اس طرح بیان کی ہے۔

یہ بات کرتے ہیں آنکھیں جو وہ پھرانے لگا   زباں کو کلمۂ توحید پر ہلانے لگا
تڑپ تڑپ کے تن نازنیں گھمانے لگا   ہوئی نہ دیر کہ اکبر کا جی ٹھکانے لگا

اٹھا یہ غل کہ موا شکل مصطفیٰ ہے ہے
پکاری بانو مرا لال مر گیا ہے ہے

روتے تھے وہاں شاہ جو ہچکی اسے آئی   یک دم میں ہوئی روح سے اور تن سے جدائی
سرور نے رکھا ہاتھ، ذرا نبض نہ پائی   تھی آنکھ کھلی، شہ نے پلک اس کی جھکائی

فرمایا کہ ہم جاتے ہیں تم سو رہو بیٹا
اس نیند سے انصاف کے دن جاگیو بیٹا

افسردہ کے زیادہ تر مرثیوں میں تمہید نہیں ہوتی۔ ابتدا ہی سے واقعات کا بیان شروع ہو جاتا ہے لیکن بعض مرثیوں میں انہوں نے تمہید کا التزام کیا ہے اس تمہید میں کنایوں اور اشاروں کی مدد سے انہوں نے شاعرانہ محاسن پیدا کیے ہیں اور پیرائیہ بیان کی جدت وندرت کے جوہر دکھائے۔ مثال کے لیے ہم صرف ایک مرثیہ کے ابتدائی پانچ بند یہاں لکھتے ہیں۔

اے صبا گلشنِ احمد پہ خزاں کیوں آئی — گل تو سیراب ہیں خشکی بہ زباں کیوں آئی
بلبل نغمہ سرانعرہ زناں کیوں آئی — بادِ صرصر بہ چمن خاک فشاں کیوں آئیں

شامیوں نے جو کیا باغ قلم زہرا کا
کیا ادھر حق کوئی ثابت نہ ہوا زہرا کا

اس خزاں کے تو نہ لائق تھا نبی کا گلزار — بلکہ ایسا تھا چمن جس میں رہی فصلِ بہار
کیا غضب ہو گیا کیا قہر یہ ٹوٹا اک بار — گل تو مرجھا گئے سرسبز رہے دین کے خار

نخل سب کٹ گئے، اک سرورواں باقی ہے
طوق قمری کے گلے کس کا نشاں باقی ہے

کیوں حنائی درودیوار ہیں ویران سبھی — سرخی خون سے تولی ہے بہ ظاہر سرخی
کیا حسن سید مسموم کے گھر ہے شادی — کون دولہا ہے بنا، کون بنی بیوہ بنی

کس کا یہ تختہ، گلزار لٹا شادی میں
کس کی مہندی تھی جو یہ خون بہا شادی میں

بیچ میں ہے جو یہ سنبل اسے کیا ہے ایذا   کون سی کا کلِ مشکیں کو پریشاں دیکھا
کھل رہی چشم ہے نرگس کی اسے کیا ہے ہوا   کس چمن کو ہے نظر لگ گئی، غم ہے کس کا

داغ لالے نے لیا، کون سا دل ہے بریاں
کون دل میں ہے جو اس باغ سے ہے نافرماں

مضطرب کس لیے پھرتی ہے سدا بادِ نسیم   کس کی خوشبو ہے جو کرتی ہے گلوں کو تقسیم
کس کو دیکھا ہے جو ہر شاخ پہ کرتی تعلیم   کس کا غم آتا ہے جو سرو ہے کرتا تعظیم

غم اگر سیدالشہدا چلا آتا ہے
گلشن دل کو جو ویران کیے جاتا ہے

افسردؔہ کے مرثیے بھی ان کے معاصرین احساؔن، گداؔ، حیدریؔ، وغیرہ کی طرح کہیں شائع نہیں ہوئے لیکن مختلف کتب خانوں اور قلمی ذخیروں میں ملتے ہیں۔ انداز بیان کے اعتبار سے یہ مرثیے روانی اور بے تکلفی کی اچھی مثالیں ہیں۔ ان میں اٹھارہویں صدی عیسوی کی عام کمزوریاں مثلاً شتر گربہ، تعقید اور حشو وزواید موجود ہیں۔ ضرورت شعری کی وجہ سے حرفوں کے گرنے یا مشدّد حروف کو غیر مشدّد نظم کرنے کی مثالیں بھی نظر آتی ہیں۔ یہ سب عیوب ایسے ہیں جو اس دور کے سبھی مرثیہ گویوں میں ملتے ہیں۔

افسردؔہ نے اپنے معمّر معاصرین سکندرؔ اور گداؔ کے مقابلے میں مرثیے کو موضوعات کا تنوع اور بیان کی وسعت دی، رخصت اور شہادت کے بیانات پر زیادہ زور دیا اور ان میں نفسیاتی نکتوں کو ابھار کر عام انسانی جذبات واحساسات کا ترجمان بنایا۔ حضرت قاسم کے حال کے مرثیے لکھنے کا رواج تو اردو میں عام تھا، افسردؔہ نے حضرت عباس، حضرت علی اکبر، حضرت علی اصغر کے حال میں بھی الگ الگ مرثیے لکھے۔ ان کے علاوہ رسول خدا، حضرت علی اور جناب فاطمہ کے مرثیہ بھی لکھے۔ روایتوں کو نظم کرنے کی طرف توجہ کم کر کے انہوں نے شہیدوں کی رخصت و شہادت پر مرثیے لکھے اور ایک مرثیہ میں ایک ہی شہید کی شہادت بیان

کرنے پر اکتفا کی۔

ضمیر اور خلیق کے دور کے پہلے افسردہ نے مرثیہ کے فن کو ترقی کی منزلیں طے کرائیں اور اپنے عہد کے ادبی معیار کے مطابق اس میں شاعرانہ نزاکتیں پیدا کیں۔ تمہید، رخصت شہادت میں ربط و تسلسل کے ساتھ ساتھ مشاہدے کی باریکیاں داخل کیں، محاکات نگاری سے مناظر کی زیادہ جان دار تصویر پیش کی اور اسے ترقی کے اس راستے پر لگا دیا جسے دورِ تعمیر کے مرثیہ گویوں نے اپنے ذہن کی جودت اور فکر کی تیزی سے قدر اوّل کی صفِ سخن بنا دیا۔

خاتمہ

لکھنوی مرثیہ کے اس دور آغاز میں یہاں کی عزاداری اور دوسرے معاشرتی اثرات نے مرثیے کو پورے واقعہ کربلا پر محیط کرنے کے بجائے اسے چھوٹی چھوٹی اکائیوں میں تقسیم کرنے کا رجحان پیدا کیا۔ یہ مرثیے ان واقعات کی کسی ایک کڑی کو لے کر اس میں ابتداء اور خاتمے کی منزلیں دکھاتے اور بجائے خود ایک مختصر المیہ ٹکڑے کی ضرورت پوری کرتے تھے۔ چند مستثنیات کو چھوڑ کر یہ صورت لکھنؤ میں قائم ہوئی کہ مرثیے ایک شہید یا ایک واقعہ پر مبنی ہوں اور اسی میں ایک قسم کے پلاٹ کی کیفیت ہو۔ حیدرؔی، سکندرؔ، گداؔ، احساںؔ، افسردؔہ کے جو مرثیے ہماری نظر سے گزرے ان میں بیشتر اسی خصوصیت کے مالک ہیں۔ صرف ہیئت ہی کے اعتبار سے اس دور نے مسدس کی شکل کو ترجیح نہیں دی بلکہ اس کی معنوی ساخت میں وہ فرق آیا جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے اور جس کا ذکر ہم نے تفصیل سے دوسری جگہ کیا ہے۔

اس دور میں مرثیے چوں کہ بیشتر سوز کے طور پر پڑھے جاتے تھے اس لیے عموماً تیس چالیس بند کے ہوتے ہیں۔ جن میں تمہید شاذ و نادر ہی نظر آتی ہے۔ اکثر مرثیوں میں ابتدا ہی سے واقعات کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ مثلاً چند مطلعے ملاحظہ ہوں

سکندرؔ : بیاہ کہ دن سر قاسم پہ جو تیغا لاگا

" : ہے روایت شتر اسوار کسی کا تھا رسول

حیدرؔی : شب رحلت جو سکینہ کو ذرا نیند آئی

" : لاشیں جب زینب کے دونوں لاڈلوں کی شاہ دیں۔

گداؔ : جب کارواں مدینے کا گھر در لٹا ہوا

" : عجب طرح کا پیمبر کو غم ہوا ہے آج

احسانؔ : رن میں جب صبح شہادت کی نمودار ہوئی

" : بالی سکینہ جاگی ہوئی ساری رات کی

افسردہؔ : حاکم شام سے جس دم یہ ہوئی بے ادبی

" : میداں میں سناں کھائی جب سینے پہ اکبر نے

اگرچہ ان مرثیوں میں اعلیٰ اخلاقی تعلیمات اور مقصد شہادت کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں لیکن مرثیہ گویوں کی خاص توجہ جذبات کی عکاسی کی طرف نظر آتی ہے۔ کربلا میں جو مصائب امام حسین اور ان کے ساتھیوں پر گزرے ان کا اثر بھی رسول اکرم اور دوسرے بزرگان دین کی روح پر دکھایا گیا ہے اور کہیں اہل حرم کے نالوں کی ترجمانی کی گئی ہے۔ رخصت پر خاص زور دیا گیا۔ اس پہلو کو نمایاں کرنے کے لیے مردوں میں امام حسین، حضرت عباس، حضرت علی اکبر، حضرت قاسم، حضرت عون و محمد اور عورتوں میں جناب زینب، جناب شہر بانو، جناب کبریٰ، جناب صغرا، جناب سکینہ وغیرہ کے احساسات کی ترجمانی اس طرح کی گئی ہے کہ ان کی شخصیت کے خصوصیات ایسے ابھر آئیں کہ ایک دوسرے سے امتیاز کیا جا سکے۔ اسے کردار نگاری تو نہیں کہا جا سکتا البتہ ان بیانات میں اس کی جھلکیاں ضرور موجود ہیں۔

جذبات کو ابھارنے اور واقعات کے بیان میں اثر پیدا کرنے کے لیے ان مرثیوں میں مقامی رنگ نظر آتا ہے رسم و رواج، آداب معاشرت، خیالات، معتقدات لہجہ و گفتگو اور جذباتی ردِ عمل میں ان مرثیوں کے کردار بڑی حد تک اس معاشرت کے معیاری کردار ہیں جس کے لیے یہ مرثیے لکھے جا رہے تھے جس طرح اسٹیج کے لیے ڈرامے لکھنے والا ناظرین کا پابند ہوتا ہے اسی طرح مرثیہ گو اپنے سامعین کو نظر انداز نہیں کر سکتا تھا اور ان کے دلوں کے تار چھونے، ان کو گیارہ صدی پیچھے کے واقعات کی حرارت محسوس کرانے کے لیے اسے ایسی علامتوں کی ضرورت تھی جو سننے والوں کے ارد گرد کی زندگی سے لی گئی ہوں۔ اس کوشش کے ساتھ ساتھ ان مرثیوں کی زبان بھی اس کا ثبوت ہے کہ مرثیہ گو قصیدہ کہنے والے کی طرح صرف اونچے طبقے کو اپنا مخاطب نہیں سمجھتا بلکہ اپنے کلام کو وہ اس مجمع عام کے لیے ترتیب دیتا ہے جو سننے والوں کے لیے اکٹھا ہوگا۔ تصنیف کے وقت وہ اکثریت کو پیش نظر رکھتا ہے اور اپنے فن کو عوامی زندگی سے قریب تر لانے کے لیے اودھی کی ادبی روایت سے بھی فائدہ اٹھاتا ہے جو یہاں کے عوام میں جاری و ساری

ہے۔ اودھی یا اودھی آمیز اردو کے دوہے مسدس کی بیتوں میں بھی استعمال کیے جاتے ہیں اور پورے پورے مرثیے بھی اس زبان میں لکھے گئے ہیں۔ ان مرثیہ گویوں کے الفاظ کے ذخیرے میں بہت سے ایسے مقامی الفاظ ہیں جو روزمرّہ زندگی میں عوام استعمال کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان مرثیوں میں وہ الفاظ بھی ہیں جو اس وقت کی غزلوں، مثنویوں، قصیدوں وغیرہ میں بھی استعمال ہوئے ہیں لیکن بعد کو ناسخ کی اصلاحی تحریک کی بنا پر متروک قرار دیے گئے۔ اسی طرح فارسی اور اردو کے الفاظ کے درمیان عطف و اضافت کا استعمال بھی ہے جسے اس دور کے مرثیہ گویوں نے عام طور پر روا رکھا ہے۔ یہ مرثیے اس وقت کے ہیں جب اردو زبان کو زیادہ وسعت حاصل نہیں ہوئی تھی اس لیے ان میں فارسی روابط وغیرہ کا استعمال بھی جا بجا نظر آتا ہے۔ جو اٹھارہویں صدی عیسوی میں دوسرے اصناف میں بھی ملتا ہے۔ شتر گربہ، تعقید، حشو و زوائد، وزن میں حروف کا گرنا وغیرہ جو اس زمانے کی اردو شاعری میں کم یاب نہیں ان مرثیوں میں بھی موجود ہیں۔ عام طور پر سادگی سے واقعات کے بیان کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ کہیں کہیں سادی تشبیہیں اور استعارے مل جاتے ہیں لیکن اس کی مثالیں بہت کم ہیں۔

تیسرا باب

دور تعمیر

○

○ خلیق

○ فصیح

○ ضمیر

○ دلگیر

خلیق

میر مستحسن خلیق کے حالات زندگی پروفیسر سید مسعود حسن رضوی نے جس تحقیق و تفصیل سے بیان کیے ہیں [1] اس پر اضافہ کرنا اس وقت ممکن نہیں۔ اس کا خلاصہ یہ ہے کہ وہ میر حسن کے منجھلے بیٹے تھے۔ فیض آباد اور لکھنؤ میں تعلیم و تربیت پائی۔ سولہ سال کی عمر تھی کہ شاعری کا شوق پیدا ہوا۔ چنانچہ کچھ دن پہلے اپنے والد سے اصلاح لی پھر انہیں کی ہدایت کے مطابق مصحفی کے شاگرد ہوئے اور غزلیں لکھتے رہے۔ مصحفی انہیں بہت عزیز رکھتے تھے چنانچہ خلیق کی فرمائش سے انہوں نے تذکرہ ہندی لکھا اور اس کے دیباچہ میں اس کا ذکر کیا۔ فیض آباد میں خلیق مرزا محمد تقی ترقی کی سرکار سے وابستہ ہوگئے تو وہیں مستقل قیام اختیار کیا۔ کچھ کچھ مدت کے لیے لکھنو بھی آجاتے تھے۔ یقین کے ساتھ معلوم نہیں کہ انہوں نے فیض آباد کی سکونت ترک کر کے لکھنؤ میں مستقل قیام کب اختیار کیا۔ فیض آباد میں وہ غزل گوئی کے استاد مانے جاتے تھے۔ رشک اور رند جب تک فیض آباد میں رہے خلیق سے اصلاح لیتے رہے۔ متعدد تذکرہ نگاروں نے ان کو صاحب دیوان لکھا ہے لیکن ان کا دیوان نایاب ہے۔ طویل عمر پا کر لکھنؤ میں 1260ھ میں انتقال کیا۔ انہوں نے تین بیٹے اور چار بیٹیاں چھوڑیں۔ تینوں بیٹے انیس انس اور مونس مرثیہ گو کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ایک بیٹی ہرمزی خانم میر ضمیر کے بھتیجے میر رضا حسن عرف صفدر حسین سے منسوب تھیں صفدر حسین کو میر ضمیر نے اپنا بیٹا بنا لیا تھا۔

اس مضمون میں خلیق کی پیدائش یا عمر کے بارے میں کوئی وضاحت نہیں ہے۔ تذکرۂ ہندی میں خلیق کے ترجمہ میں مصحفی نے چار باتیں ایسی لکھی ہیں جن سے اس کی طرف رہنمائی ہو سکتی ہے۔

---

1 مضمون میر مستحسن خلیق اور میر احسان مخلوق، نیا دور لکھنؤ 26/ جنوری 1966

1۔ خلیق کو سولہ سال کی عمر سے شاعری کا شوق ہوا۔

2۔ میر حسن بیٹے کی خاطر سے ان کے صحیح وغلط کو درست کر دیتے تھے۔

3۔ ان دنوں لکھنؤ میں مصحفی تازہ وارد تھے۔

4۔ میر حسن ان سے چند بار ملنے کے بعد بہت خوش ہوئے اور دوستی و محبت بڑھانے کی غرض سے خلیق کو ہدایت کی کہ ان سے مشورۂ سخن کیا کریں۔ 1

ان میں تیسری بات سب سے اہم ہے۔ جیسا کہ سکندر کے بیان میں ہم لکھ آئے ہیں مصحفی لکھنؤ میں آکر 1198ھ میں مقیم ہوئے۔ ان کے آنے کے تین چار مہینے بعد خلیق ان کے شاگرد ہوئے ہوں گے اور اس وقت ان کی شاعری کی ابتدا کو ایک سال ہوئے ہوں تو ان کی عمر سترہ سال کی ہو گی۔ اس طرح خلیق کی پیدائش 1181ھ کے لگ بھگ قرار دی جا سکتی ہے۔ اور ان کی عمر ہجری سال کے اعتبار سے اناسی برس کی ہوئی۔ محمود فاروقی نے مصحفی کے پہلی بار لکھنو آنے کے سال 1186ھ میں خلیق کی شاگردی کا ذکر کیا ہے۔ 2 اس طرح ان کی پیدائش 1169ھ کے قریب ہو گی لیکن 1186ھ میں مصحفی مسافرانہ حیثیت سے لکھنؤ آئے تھے۔ اس وقت میر حسن کا خلیق کو ان کے سپرد کرنا قرین قیاس نہیں۔ یہ تو اسی وقت ہو سکتا ہے جب وہ لکھنؤ میں مستقل قیام کا ارادہ رکھتے ہوں یہ 1198ھ کی بات ہے۔

لکھنو کے مشہور مرثیہ گویوں میں خلیق ہی ایسے ہیں جن کے مرثیوں کی کوئی جلد ابھی تک شائع نہیں ہوئی ہے۔ شبلی کا بیان ہے کہ :۔

> "میر نواب صاحب نامی ایک بزرگ نے جو میر خلیق کے بیک واسطہ شاگرد تھے 1297ھ میں بمقام گلبرگہ حیدر آباد دکن میں ایک مجموعہ چھاپا تھا جس میں میر خلیق مونس اور انیس کے چند مرثیے جمع کیے تھے۔ اس میں میر خلیق کے متعدد مرثیے ہیں لیکن اکثر وہ ہیں جو آج میر انیس کے نام سے مشہور ہیں اور جو میر انیس

---

1 تذکرۂ ہندی ص 90

2 میر حسن اور خاندان کے دوسرے شعراء ص 231 (لاہور)

کے چھپے ہوئے مرثیوں میں شامل ہیں۔ بعض ایسے ہیں جو مطبوعہ مرثیوں میں
شامل نہیں لیکن زبان اور طرز ادا سے یاس ہوتا ہے کہ میر انیس کے چھپے
ہوئے مرثیوں میں شامل ہیں۔ بعض ایسے ہیں جو مطبوعہ مرثیوں میں شامل نہیں
لیکن زبان اور طرز ادا سے قیاس ہوتا ہے کہ میر انیسؔ ہی کے نتائج فکر ہیں۔"[1]

اس سے ظاہر ہے کہ شبلی اس مجموعے کے ان مراثی کو خلیق کا نہیں سمجھتے جو ان کے نام سے اس میں شامل ہیں۔ یہ مجموعہ کہیں نہیں مل سکا۔ مطبع اثنا عشری دہلی سے اشک غم کے نام سے کچھ مرثیے شائع ہوئے تھے جن میں خلیق کے دو مرثیے بھی تھے:۔

1۔ پھری جو مومنوں رن سے سواری اکبر کی

2۔ گھر سے جب بہر سفر سید عالم نکلے

یہ مجموعہ کمیاب ہے۔ طبقات شعرائے ہند میں کریم الدین نے مستحسن خلیق کا ایک مرثیہ "ہوا صغرا پہ جب ظاہر کہ بابا کا سفر ٹھہرا" مرزا ظہور علی خلیقؔ کے حالات کے ساتھ نقل کیا ہے۔ حالانکہ ظہور علی جو مرزا ہوش دار دہلوی کے فرزند تھے مرثیے میں ظہورؔ تخلص کرتے تھے۔[2] قاضی عبدالودود نے اس مرثیے کو طبقات الشعراء کے حوالے سے معاصر میں ظہور علی خلیقؔ ہی کے نام سے شائع کیا ہے۔[3]

ڈاکٹر سلیمان حسین نے لکھنؤ یونیورسٹی کے کتب خانہ کا ایک قلمی مرثیہ "ہجر شہہ والا میں سدا روتی تھی صغرا" نیا دور میں شائع کر دیا ہے۔ "اردو مرثیے کی روایت" میں خلیقؔ کے تین مرثیے شامل ہیں۔ ان کے علاوہ بھی ممکن ہے کہ کچھ مرثیے کہیں شائع ہوئے ہوں جن تک ہماری رسائی نہ ہو سکی ہو۔

ان مطبوعہ مراثی کے علاوہ خلیق کے قلمی مرثیے رضا لائبریری رام پور، سنٹرل اسٹیٹ لائبریری حیدر آباد، کتب خانۂ سالار جنگ حیدر آباد کے علاوہ نواب سید محمد صادق صاحب شمس آباد، سید سبط محمد

1۔ موازنہ انیس و دبیر ص 25 (رام نرائن لال (1936))

2۔ تذکرہ مسرت افزا، مرتبہ قاضی عبدالودود ص 128

3۔ معاصر، حصہ 4، ص 144

صاحب منظر، جائس، ذوالقدر بہادر جون پوراور پروفیسر سید مسعود حسن رضوی لکھنؤ کے ذاتی ذخیروں میں بھی ہیں۔ جن میں سے تیس مرثیوں کی نقلیں میرے پاس ہیں۔ پروفیسر رضوی کاذخیرہ سب سے بڑا ہے جس میں تقریباًپونے دوسو مرثیے ہیں۔

خلیق کاسال وفات 1260ھ ہے [1]

جن تنقید نگاروں نے خلیق کی مرثیہ گوئی کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے انہیں دو گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ایک وہ جنہیں خلیق کا کلام سننے یاپڑھنے کا موقع ملا ہے۔ دوسرا وہ جس کی رسائی خلیق کے کلام تک نہیں ہوسکی لیکن ایمان بالغیب کے اصول پر کاربند ہو کراس گروہ کے لوگوں نے دوسروں کے خیالات کواپنابنا کراس طرح پیش کیا ہے کہ یہ خود انہیں کی رائے معلوم ہوتی ہے۔ شبلی ،عبدالسلام ندوی حامد حسن قادری،ڈاکٹرابواللیث صدیقی وغیرہ اسی گروہ میں آتے ہیں۔ جن لوگوں نے خود ہی اس کااعتراف کرلیا ہے کہ خلیق کے مرثیےان کے نزدیک نایاب ہیں ان کی رایوں سے بحث کرنا بیکار ہے۔

خلیق کے معاصرین تذکرہ نگاروں میں شیفتہ، کریم الدین، افسوس اوران کے انتقال کے بعد ترتیب پانے والے تذکروں میں تاریخ نو، سراپا سخن، سخن شعرااور اردو مرثیہ میں ان کا ترجمہ دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ خلیق مرثیہ گو کی حیثیت سے اپنے زمانے میں مشہور تھے اوران کا شماراس عہد کے ممتاز مرثیہ گویوں میں ہوتا تھاتاریخ نو (جسے وحید اللہ بدایونی نے خلیق کے انتقال کے چھ چال بعد ترتیب دیا) کا جو حصہ ان سب بیانات کی نمائندگی کرتا ہے یہاں اس کااردو ترجمہ دیا جاتا ہے۔

> ”ہر چند اس بزرگوار کو شاعری کے کل فنون میں کامل دستگاہ حاصل تھی لیکن سید الشہدا امام حسین علیہ السلام کی مرثیہ گوئی کے معاملے میں میاں خلیق کے مثل دوسرا کم پیدا ہوا ہے۔ چنانچہ یہ بات ہندستان کے تمام شہروں میں بالکل ظاہر ہے۔“ [2]

---

1 نیادور، لکھنؤ،26/ جنوری 1966ء ص 35

2 مضمون پروفیسر سید مسعود حسن رضوی، نیادور 26/ جنوری 1966 ص37

ان تذکروں کے علاوہ آب حیات میں خلیق کے کلام پر یہ رائے ظاہر کی گئی ہے۔

"میر خلیق مرثیت کے کوچہ سے اتفاقاً ہی قدم آگے بڑھاتے تھے۔ وہ مضمون آفرینی کی ہوس کم کرتے تھے اور ہمیشہ محاورے اور لطف زبان کو خیالات درد انگیز کے ساتھ ترکیب دے کر مطلب حاصل کرتے تھے۔۔۔۔۔۔ میر خلیق کے کلام کا انداز اور خوبی محاورہ اور لطف زبان یہی سمجھ لو جو آج میر انیس کے مرثیوں میں دیکھتے ہو۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ان کے ہاں مرثیت اور صورت حال کا بیان درد انگیز ہوتا تھا۔ ان کے مرثیوں میں تمہیدیں اور سخن پردازی بڑھی ہوئی ہے۔[1]

مرزا محمد عسکری مترجم تاریخ ادب اردو لکھتے ہیں۔

"میر خلیق کا بہت بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے صفائی زبان اور صحت محاورہ پر بہت توجہ کی اور درد واثر کو خالی تشبیہوں اور لفظی مناسبت کے مقابلے میں زیادہ ملحوظ رکھا اور یہی فرق ان کے اور میر ضمیر کے یہاں مایہ الامتیاز ہے"[2]

پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے وسیع ذخیرہ مراثی اور رثائی ادب سے دلچسپی کی بنا پر یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ خلیق کی مرثیہ گوئی کو دھندلکے سے روشنی میں لائیں گے لیکن عدیم الفرصتی نے ان کے ارادے کو ابھی تک تکمیل سے دور رکھا ہے۔ رسالہ نیا دور کے جس مضمون کا ہم نے اوپر کئی بار حوالہ دیا ہے وہ صرف خلیق کے حالات زندگی تک محدود ہے۔ ان کی مرثیہ گوئی کے بارے میں اس مضمون میں صرف یہ جملے ملتے ہیں۔

"میر خلیق اپنے وقت میں غزل کے استاد سمجھے جاتے تھے لیکن اردو شاعری کی تاریخ میں ان کو جو مرتبہ حاصل ہے وہ ان کی مرثیہ گوئی کی بدولت ہے۔ انہوں نے اپنی زندگی ہی میں مرثیہ گوئی میں بڑا نام پیدا کر لیا تھا"[3]

---

1. آب حیات ص384 (رفاہ عام پریس، لاہور)
2. تاریخ ادب اردو ص270 (تیسرا ایڈیشن)
3. نیا دور، 26/ جنوری 1966

یہ ہے اس تنقیدیا جائزے کی کل کائنات جو اس وقت تک اردو میں میر خلیق کے مرثیوں کے بارے میں موجود ہے۔اسے اردو خوانوں کی وسیع القلبی ہی کہنا چاہیے کہ انہوں نے ان چند جملوں کو کافی سمجھ کر خلیق کو اردو مرثیہ کے اہم ستونوں میں شمار کر لیا ہے اس خوش فہمی کی حقیقت جانچنے کی بہر حال ضرورت ہے۔

خلیق کے جن مرثیوں تک ہماری رسائی ہوئی وہ سب مسدس ہیں۔ سب سے چھوٹے مرثیہ میں 15 بند ہیں اور سب سے لمبے میں 53۔ ان میں ایک مرثیہ بھی ایسا نہیں جس میں مرثیہ کے وہ تمام اجزائے ترکیبی موجود ہوں جو اس دور میں مرثیہ کے لیے مقرر ہوئے البتہ الگ الگ مرثیوں میں ان میں سے بعض عناصر نظر آتے ہیں۔ چہرہ عموماً ان کے یہاں نہیں ہوتا۔ دل گیر کی طرح بعض مرثیوں کی ابتدا میں کسی موضوع پر عمومیت سے اظہار خیال ملتا ہے۔ مثلاً ایک مرثیے کا پہلا بند یہ ہے۔

عزیزو ہوتی ہے ہر اک کو الفت اولاد — نہیں کسی کو گوارا اذیتِ اولاد
پدر کا ، ماں کا ہے آرام، راحت اولاد — جگر میں کرتی ہے ناسور فرقتِ اولاد

خوشی ہے بیٹوں کی جب تک پدر سلامت ہے
پدر کا چھوٹنا بیٹوں سے اک قیامت ہے

اس ایک بند کی تمہید کے بعد حضرت مسلم اور ان کے بیٹوں کا ذکر شروع کر دیا ہے۔ صبح کا منظر، عبادت کی تفصیل وغیرہ نہیں ہے۔ہاں چہرے کے مفہوم کو اگر وسعت دے کر اس میں وہ حصہ بھی شامل کر لیا جائے جسے ہم نے ماجرا کے نام سے لکھا ہے تو ان کے یہاں چہرہ مل سکتا ہے۔ جیسے حضرت قاسم کے حال کا ایک مرثیہ اس طرح شروع ہوتا ہے:۔

قاسم بنا سند پر جب بن کے بنا بیٹھا — اور شرم سے زانو پہ سر اپنا جھکا بیٹھا
کہنے سے بزرگوں کے اک دم سے تھا آ بیٹھا — پر دل میں وہ جینے سے تھا ہاتھ اٹھا بیٹھا

سہرا تو پڑا منہ پر پھولوں کا لٹکتا تھا
وہ چاروں طرف پھر کر میدان کو تکتا تھا

نہ دست حنائی پر دولہن کے نگہ اس کی — نہ جوڑے شہانے کی اتنی خوشی اس کو تھی
نہ دھیان یہ اس کو تھا ہوتی ہے مری شادی — آنکھوں میں بھرے آنسو اور سانس ہر اک دھندی

ماں اس کی یہ کہتی تھی اے رشک قمر پیارے
دولہن کی طرف دیکھو ہے دھیان کدھر پیارے

دس بندوں میں خیمہ کے اندر کی گفتگو ہے جس میں والدہ قاسم اور جناب شہر بانو حصہ لیتی ہیں۔ اس کے بعد حضرت قاسم رخصت کے طلب گار ہوتے ہیں۔

جناب سکینہ کی پیاس سے ایک دوسرے مرثیے کا آغاز ہوتا ہے:۔

عباس نے دیکھا کہ بلکتی ہے سکینہ — حسرت کی نظر سے مجھے تکتی ہے سکینہ
سر زانو پہ بابا کے ٹپکتی ہے سکینہ — جی چاہتا ہے کہہ نہیں سکتی ہے سکینہ

ہونٹوں پہ زباں پھیرتی ہے تشنہ لبی سے
لپٹی ہوئی ہے سبطِ رسول عربی سے

اشک آنکھوں سے ہو ہچکیاں لے لے کے بہاتی — منہ باپ کا اور میرا بھی ہے دیکھتی جاتی
ہر دم ہے اشاروں سے لب خشک دکھاتی — پانی کا و لے حرف زباں پر نہیں لاتی

ان نرگسی آنکھوں سے نقاہت ہے ہویدا
جیتی ہے و لے مرگ کے آثار ہیں پیدا

پیاس کی شدت میں چھوٹی سی بچی کا نقشہ اسی طرح چار بندوں میں پیش کیا ہے اس کے بعد جناب عباس بچی کے پاس آکر گفتگو کرتے ہیں۔ اس کم عمری میں جناب سکینہ کے منہ سے خلیق نے جو الفاظ ادا

کرائے اور جو رویہ دکھلیا ہے اس میں بچپن کی جھلک کم ہے۔ سادا انداز ایک سمجھ دار باشعور اور سنجیدہ آدمی کا ہے جسے وقت کی نزاکت کا پورا احساس ہے۔

عباس نے دیکھا کہ جئے گی نہ یہ پیاری　　پاس اس کے چلے آئے بصد گریہ وزاری
گودی میں لیا اور پکارے کئی باری　　عمو سے کروبات ہے کیا شکل تمہاری

وہ کہنے لگی شکر ہے ہر آن خدا کا
اچھی ہوں چچا جان میں احسان خدا کا

پانی جو میسر نہیں دل ڈوب چلا ہے　　تقوی مجھے پر صبر کا اس وقت بڑا ہے
جس طرح سے بابا مرا راضی بہ رضا ہے　　مجھ کو بھی کسی سے ہی نہ شکوہ نہ گلا ہے

اصغر سے زیادہ تو مرا حال نہیں ہے
ششماہہ بچہ پیاس سے مرنے کے قریں ہے

آگے چل کر جناب سکینہ نے جو خیالات ظاہر کیے ہیں وہ اگرچہ ان کی زبان سے موزوں نہیں معلوم ہوتے لیکن مستقبل کے واقعات کے متعلق ان میں رمز پنہاں ہے، سننے والوں کے متاثر ہونے کے جو پہلو ہیں انھیں نے خلیق کو اپنے زمانے میں مقبولیت بخشی تھی۔ مثال کے لیے ایک بند دیا جاتا ہے:۔

مرجاؤں گی اس وقت اگر پیاس کے مارے　　تو دفن میں کی جاؤں گی ہاتھوں سے تمہارے
ایسا نہ ہو اماں مری رو رو یہ پکارے　　کوئی نہیں میت کو جو تربت میں اتارے

میری تو دعا یہ ہے کہ اس دن نہ رہوں میں
جو تم نہ ہو بابا نہ ہوں اور کوچ کروں میں

روداد کا حصہ ان مرثیوں کا اہم جزو ہوتا ہے جو سفر مدینہ یا اسیری اہل حرم کا بیان کرتے ہیں۔ اس حصے میں واقعات کا بیان اور موقع کی مناسبت سے گفتگو یا واقعات کے پہلو پیش کیے جاتے ہیں اور انہیں دونوں

پہلوؤں سے شاعر کی کامیابی کا اندازہ کیا جاتا ہے ایک مرثیے کی ابتدا کے کچھ بند یہاں لکھے جاتے ہیں:۔

جب شام میں ناموسِ شہِ بے وطن آئے　　پانی نہ ملا راہ میں تشنہ دہن آئے
سجاد بھی ساتھ ان کے اسیر رسن آئے　　رانڈوں کے تماشے کے لیے مرد و زن آئے

تھا سامنا آفت کا جوان نوحہ گروں کو
کس بے کسی سے روتے تھے نہوڑائے سروں کو

سر ننگے جو بلوے میں تھے ظالم انہیں لائے　　تھے چاند سے منہ رانڈوں نے بالوں سے چھپائے
ناموس ہیں کس شخص کے کیوں شرم نہ آئے　　اک ہاتھ دھرے منہ پہ تھے اک ہاتھ اٹھائے

فریاد یہ کرتے تھے دہائی ہے نبی کی
لوٹا ہمیں امت نے رسول عربی کی

لوگو کوئی کوئی سنتا نہیں فریاد ہماری　　فریادی ہیں ہم دو تو کوئی داد ہماری
لوٹے گئے دولت ہوئی برباد ہماری　　لازم ہے مسلمانوں کو امداد ہماری

کیا رتبہ ہے ہم لوگوں کا اور کس کے حرم ہیں
اتنا تو کوئی پوچھے کہ کیوں دیدۂ نم ہیں

اہل حرم کی اسیری کے اس بیان میں خلیق نے وہ عزت و وقار مد نظر رکھا ہے جو اہل بیت رسول کی خصوصیت ہے یا تو پچھلی مثال میں حضرت سکینہ ایسی کم سن بچی کے منہ سے انھوں نے صبر و ضبط کی سنجیدہ باتیں کہلوائی ہیں یا جناب زینب، جناب رباب، جنابِ امّ کلثوم وغیرہ جیسی بزرگ خواتین اس مرثیے میں اس طرح فریاد و نالہ کرتی ہیں کہ ان میں وہ عظمت مفقود ہے۔ جوان کے لیے مناسب ہے۔ ایک دوسرے مرثیے میں جس کا مطلع ہے قید ہو آئے حرم شاہ کے جب کوفے میں۔ انہوں نے یہ مضمون باندھا ہے کہ

اہل حرم کے بارے میں جب تماشائی استفسار کرتے ہیں تو یہ لوگ اپنا نام و نسب چھپاتی ہیں اور اپنے کو رسول کے گھرانے کی لونڈیاں ظاہر کرتی ہیں:

سن کے ہر بی بی نے غیرت سے چھپایا سر کو — بال جو منہ پہ تھے اشکوں سے کیے تر رو رو
عورتوں نے کہا اے بی بیو کچھ منہ سے کہو — کہا زینب نے کہ جن بی بیوں کو پوچھتی ہو

قید وہ آگے محافوں میں چلی جاتی ہیں
لونڈیاں ان کی ہم اونٹوں پہ بندھی جاتی ہیں

حالانکہ اسی مرثیے میں اس سے تقریباً بیس بند پہلے جب حضرت عابد تماشائیوں کے ابنوہ کو مخاطب کرتے ہیں تو وہ صاف صاف اپنے نسب اور رشتوں کا اظہار کر دیتے ہیں:۔

دو صفیں باندھ کے رستے میں ہوئی فوج کھڑی — بیچ میں رانڈوں کے اونٹوں کی قطار آتی تھی
بلوۂ عام میں سر ننگے تھی ہر شہزادی — بال منہ پر تھے پڑے شرم سے گردن تھی جھکی

لوگ کہتے ہیں چھپے دیکھ کے منہ بالوں سے
بیٹیاں فاطمہ زہرا کی اور ان حالوں سے

حضرت عابد کی تقریر کا یہ بند دیکھیے:

جن کی مادر کا کسی نے نہ جنازہ دیکھا — تم انہیں دیکھتے ہو ہائے ستم واویلا
بے گنہ وارثوں کو جن کے ستم سے مارا — سیر ان رانڈوں کی کیا اور تماشہ کیسا

پیٹتا قبر میں محبوب خدا ہووے گا
آل کو اس کی نہ دیکھو گے تو کیا ہووے گا

یہی مقام فصیح کے کئی مرثیوں میں بھی آیا ہے۔ لیکن انہوں نے اہل بیت کی جیسی تصویر پیش کی ہے وہ

اس سے بالکل مختلف ہے۔ خلیق کے ایک مرثیے میں جس کا مطلع ہے:۔

غل ہے دمشق میں کہ سر آیا امام کا

اہل بیت کی عورتیں اس طرح مجھ سے مخاطب ہوتی ہیں پانچ بندوں میں سے صرف دو یہاں پیش کیے جاتے ہیں:۔

عفت ہمارے ساتھ ہے چادر نہ ہو نہ ہو　　عصمت ہمارے پاس ہے رو بند گو نہ ہو
لازم ہے دل میں خواہش دنیا کی بو نہ ہو　　بہتر ہے اس جہان کی چیزوں سے جو نہ ہو

پروا نہیں جو سر ہے کھلا آنکھ بند ہے
جتنی بلا زیادہ ہو ہم کو پسند ہے

ہم پڑھ رہے ہیں آیۂ تطہیر شاد ہیں　　بھولے نہیں خدا کے سب احسان یاد ہیں
ہر حال میں وہ خوش ہیں جو خوش اعتقاد ہیں　　نہ ہم بنی اُمیّہ نہ آلِ زیاد ہیں

شاکر ہیں اہل بیت رسالت پناہ کے
ذاکر ہیں فضل ولطف وعطائے الہٰ کے

مدینہ سے امام حسین کا سفر خلیق نے کئی طرح سے پیش کیا ہے بعض میں مدینہ سے سب کی رخصت دکھائی ہے۔ پھر جناب صغرا کے قاصد کا ذکر ہے۔ اس کے بعد امام کی شہادت کی خبر پہنچتی ہے اور جناب صغرا بین کرتی ہیں۔ بعض میں قاصد کا ذکر نہیں۔ ابتدا میں سفر پر ساتھ جانے پر جناب صغرا کا اصرار اور امام کا انہیں بہلانا اس کے بعد ادھر امام کا شہید ہونا اور ادھر حسینی قافلے کی واپسی کی خبر پہنچنا، جناب صغرا کا خوش ہو کر لباس تبدیل کرنا اور استقبال کے لے جانا، پھر شہادت سے واقف ہو کر بین کرنا بیان کیا گیا ہے۔ پچاس بند سے کم کے مرثیوں میں یہ تمام بیانات تفصیل سے نہیں آسکتے۔ خلیق نے یہ نہیں کیا کہ واقعات کے مختلف پہلوؤں کا سرسری بین کرتے چلے جائیں جو دور اول اور اس سے پہلے کے مرثیوں کی خصوصیت ہے بلکہ انھوں

نے بعض بیانات میں تفصیل مدِ نظر رکھی ہے اور باقی کو سرسری طور پر بیان کر دیا ہے اس طرح ان مرثیوں میں سطحیت نہیں بلکہ نفسیات انسانی کی قابل ذکر تصویریں بھی ہیں اور معاشرت کا نقشہ بھی ایک مرثیہ کے جا بجا کے کچھ بند نقل کیے جاتے ہیں۔

جو تم وطن کو ہو چھوڑ جاتے تو مجھ کو کیا کام ہے وطن سے
بسو گے جنگل میں تو میں سمجھوں گی بہتر اس دشت کو چمن سے
جو چھوڑ جاؤ گے مل سکوں گی نہ تم سے نہ ماں سے نہ بہن سے
جگر میں بھڑکے گی آتش غم تو شعلے نکلیں گے تن بدن سے
بغیر میرے وطن سے بابا جی کربلا کی نہ راہ لیجئے
تمہاری صورت کے جاؤں قربان ساتھ مجھ کو نباہ لیجئے

میں اپنی ہم جولیوں سے بابا ابھی یہ رو رو کے کہہ رہی تھی
ہمارے بابا کا کوچ ہوتا ہے ساتھ جاویں گے ان کے ہم بھی
وہ کہہ رہی تھیں تمہارے بن اب لگے گا ہرگز نہ کھیل میں جی
میں ان سے کہتی تھی یاد آوے گی مجھ کو بھی واں ہر ایک لڑکی
نہ ہوگا جانا تو لڑکیوں کی یہ مجھ کو طعنہ زنی کا غم ہے
سکینہ کو چاہتے بہت ہیں پدر کو صغرا کی چاہ کم ہے

خبر تمہاری شفا کی بیٹا سفر میں جس وقت پاویں گے ہم
سواری بھیجیں گے ساتھ اکبر کے پاس تم کو بلاویں گے ہم
جھکائے سر کیوں کھڑی ہو روتی وطن میں کیا پھر نہ آویں گے ہم
ہم ایسا کیا یہ سفر ہیں کرتے جو راہ گھر کی بھلاویں گے ہم
مری جدائی کے غم سے اتنی جو غیر حالت ہے تیری صغرا
بلا کے مجھ کو وطن سے کیا کوئی مار ڈالے گا میری صغرا

رخصت کے مناظر خلیق کے مرثیوں میں تفصیل سے ملتے ہیں۔ بعض مرثیے تو صرف اسی بیان پر مشتمل ہیں۔ خلیق کے یہاں ان مناظر کی اہمیت سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ رخصت کے لفظ کو وسیع معنوں میں میں استعمال کیا جائے اور اسے صرف میدان جنگ کے لیے اجازت طلبی یاالوداع کہنے پر محدود نہ کر کے ہتھیار سجنے، ماں یا کسی اور عزیز سے سفارش چاہنے وغیرہ کو بھی شامل کیا جائے۔ ان کے بہت سے مرثیے ایسے ہیں جو رخصت ہی سے شروع ہوتے ہیں مثلاً

جس وقت طبل جنگ بجا فوجِ شام میں　　کوشش ہر ایک کرنے لگا ننگ و نام میں
تھا شور الوداع کا شہ کا خیام میں　　اکبر نے کی یہ عرض جناب امام میں

حضرت بھی جلد خیمے سے رن کو سوار ہوں
تاجاں نثار آپ کے اوپر نثار ہوں

اب ہم سے دیکھی جاتی نہیں ان کی سرکشی　　ہوگی صدائے طبل تو حضرت نے بھی سُنی
کھولے نشان باندھے صفیں لشکرِ شقی　　پیاسوں سے مستعد ہے لڑائی پہ ابھی اس گھڑی

ان کے شریک ہیں رفقا دور دور کے
مانگے ہیں اذن جنگ لازم حضور کے

جناب زینب امام کے پاس جاکر اپنے بیٹوں کو میدان کی اجازت دلوانا چاہتی ہیں۔ ان کی گفتگو کے انداز میں خلیق نے امام سے ان کی گہری محبت، وقت کی نزاکت کا احساس، معاملہ فہمی سب پہلو مدنظر رکھے ہیں جن کی وجہ سے یہ مکالمے جاندار اور موثر ہیں۔ عورتوں کی گفتگو کا اندازہ بھی ہے اور زبان میں بے تکلفی اور روانی بھی موجود ہے۔

بولی کہ بھائی عرض مری اک قبول ہو　　آنکھوں میں اشک بھر کے کہا شاہ نے کہو
کہنے لگی کہ رکھتی نہیں میں کچھ اور تو　　فد یہ خدا کی راہ میں تم بھانجوں کو دو

کڑھنے کا میرے کھاؤ نہ غم میں نہ روؤں گی
مجھ کو تمہارے سر کی قسم میں نہ روؤں گی

وسواس یہ نہ کیجئے سن میں ہیں یہ صغیر سینوں پہ ہنستے کھیلتے کھالیں گے تیغ و تیر
بیٹی کا شیر حق کی پیا ہے انہوں نے شیر فوج ستم میں جیتے نہ ہوویں گے یہ اسیر

رن میں لڑیں گے خوب یہ گو بھوکے پیاسے ہیں
ہیں بھانجے تمہارے علی کے نواسے ہیں

رویا بہن کے رونے پہ جب نائب رسول رونا بس اس گھڑی گئی زینب بھی اپنا بھول
لے کر بلائیں کہنے لگی بادلِ ملول وہ کیجئے کہ مجھ سے بھی راضی رہے بتول

دیجئے دکھا انہیں بھی جو ان کے مقام میں
یہ بھانجے نہیں ہیں تمہارے غلام میں

جب امام حسین کی طرف سے اجازت مل جاتی ہے تو جناب زینب خوش خوش اپنے بچوں کو تیار کرتی ہیں اور اس دوران میں ایسی گفتگو کرتی جاتی ہیں جن سے ان کے جوش وولولہ میں اضافہ اور موجودہ حالات کا احساس ہو۔ جگہ جگہ سے چند بند یہاں لکھے جاتے ہیں۔

ماموں تمہارا فاطمہ زہرا کی جان ہے ماموں تمہارا شیر خدا کا نشان ہے
بھائی پہ میرے ٹوٹ پڑا آسمان ہے نیلے ہیں ہونٹ پیاس سے سوکھی زبان ہے

پانی ملے تو لا کے تم ان کو پلائیو!
گر یہ نہ ہو تو جیتے نہ میداں سے آئیو!

نانا نے کس طرح لیا خیبر کا در اکھاڑ خندق پہ ایک ہاتھ سے پل کر دیا کواڑ
کیسی ہی بھیڑ تم پہ پڑے رکھیو دل پہاڑ پیچھے نہ ہٹیو، دیجیو ہمت سے پاؤں گاڑ

دشمن کو کیجو تیغ سے دو ایک چوٹ میں
چہرے چھپا نہ لیجیو ڈھالوں کی اوٹ میں

ہوتی ہے وقت جنگ بہت زخمیوں کو پیاس — ہوتے ہیں جو جری وہ رہتے ہیں بے ہراس
ہو پیاس کے سبب تمہیں گر زندگی سے ماس — تو بھی نہ پانی مانگیو ماموں کے جا کے پاس

آگاہ داری تم کو ہو ماموں کے حال سے
ہوتا ہے انفعال سخی کو سوال سے

اسی طرح جناب قاسم کی رخصت کے موقع پر پہلے جناب کبرا سے گفتگو ہوتی ہے اس کے بعد ماں سے مخاطب ہوتے ہیں تو وہ صرف ان کے میدان جانے پر اظہار افسوس کرتی ہیں بلکہ ایسے بہت سے ارمانوں کا ذکر کرتی ہیں جو عورتوں کے ساتھ مخصوص ہیں۔ انہیں بیانات سے رخصت کے مضمون میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً مرثیہ: ”قاسم بنا مسند پہ جب بن کے بنا بیٹھا“، چونتیس بند کا مرثیہ ہے جس میں ماجرا کے بارہ بند، رخصت کے آٹھ اور باقی شہادت اور بین کے ہیں۔ رخصت کے سلسلے میں مادر قاسم یہ فرماتی ہیں:۔

زندہ ہو تم بھی اور دولہن بھی رہے جیتی — تم دونوں کی محشر تک توڑے نہ خدا جوڑی
پھولوں پھلوں تم دونوں ہے حق سے دعا میری — مجھ رانڈ کو لگ جاوے آتی جو ہو دونوں کی

بیٹا گیا جب مارا ماں اجڑی کا جینا کیا
دل چاک ہوا جس دم پھر زخم کا سینا کیا

جب شہر مدینہ میں تم چھوٹے تھے اے بیٹا — اور بیاہ کسی کے تھا فرزند کا جب ہوتا
میں کہتی تھی ہاتھوں کو تب سوئے فلک پھیلا — یہ دن مرے قاسم کو اللہ تو دکھلاتا

سو بیاہ تو دکھلایا مجھ کو مرے داور نے
اب پوتے کی حسرت تھی سو تم ہو چلے مرنے

اکتالیس بند کا زعفر جن کے حال کا مرثیہ ہے جس کا آغاز امام کی اہل حرم سے رخصت سے ہوتا ہے۔ اس میں رخصت چودہ بندوں میں ہے۔ سب سے پہلے جناب شہر بانو اور امام کا مکالمہ ہے اس کے بعد جناب زینب اور دوسری عورتوں سے آپ گفتگو کرتے ہیں۔ اس مرثیے کی ابتدا یوں ہوتی ہے:۔

تیاری ہوئی جنگ کی جب لشکر کیں میں — اور نکلے ہر اک صف سے کماں دار کمیں میں
کمریں لگیں بندھنے رفقائے شہ دیں میں — شبیر گئے خیمۂ بانوئے حزیں میں

فرمایا تحمل نہیں اب فوج ستم کو
اللہ کو سونپا تمہیں رخصت کرو ہم کو

اب جیتے پھر اس خیمہ میں آنے کے نہیں ہم — ہو جائیں گے جاتے ہی دمِ تیغ سے بیدم
بانو نے کہا شاہ سے بادیدۂ پُرنم — بربادی کا گھر کی مجھے زنہار نہیں غم

غم یہ ہے کہ جس وقت جدا آپ سے ہوں گی
ان قدموں کی سوگند ہے ہر گز نہ جیوں گی

اسی طرح کئی بند میں غم جدائی کا ذکر کرتی ہیں۔ تب امام جواب دیتے ہیں۔ ان کا جواب ان کی شخصیت ،بزرگی، اور رتبہ کے مطابق ہے۔

شہ بولے چھٹا ساتھ مرا اور تمہارا — کیا کیجئے مرضیِ خدا سے نہیں چارا
ہر چند جدا ہونا نہیں تم سے گوارا — پر اس میں تو کچھ بس ہے ہمارا نہ تمہارا

آداب یہی چاہتا ہے حکم خدا کا
چوکے نہ طریقہ ہے جو تسلیم و رضا کا

اس کے بعد جناب زینب اور دوسری عورتیں آکر رونے لگتی ہیں۔ رخصت کے مضمون کو وسعت دینے کے لیے خلیق نے اس جگہ یہ پہلو نکالا ہے کہ امام نے ان عورتوں سے کہا کہ تم لوگ اپنے بیٹوں، عزیزوں وغیرہ

کو ایک بار خیمہ کے اندر بلا کر دیکھ لو ورنہ جنگ شروع ہو جانے کے بعد شاید ان کو صحیح و سالم دیکھنے کا موقع نہ ملے، اس پر ان کے جواب سے بالواسطہ ان سر فروشوں کے کردار اور جذبۂ جاں نثاری کا اندازہ ہوتا ہے جو کربلا کے میدان میں حق کی راہ پر جانیں دینے کے لیے اس طرح بے چین تھے جیسے نوشاہ دلہن کے لیے۔ وہ اپنے برتاؤ میں ایسی کسی بات کا شائبہ بھی نہیں آنے دیتے، جس سے ان کی سر فروشی میں کمی کا پہلو نکلنے کا امکان ہے:۔

شبیر نے رو رو اسے چھاتی سے لگایا　　باقی تھیں جو کچھ بی بیاں ان کو یہ سنایا
ہم جاتے ہیں تم پر رہے اللہ کا سایا　　میداں میں گیا خیمہ سے جس جس کا ہو جایا

بلوا کے لگا لے وہ اسے اپنے گلے سے
پھر آنا نہیں ہونے کا تیغوں کے تلے سے

سب کہنے لگے جب کہ پہر رات تھی باقی　　اور آپ تھے مشغول عبادت میں خدا کی
شہزادوں نے اس دم تھی کمر مرنے پہ باندھی　　اور مل کے گلے ماؤں کے یہ بات کہی تھی

اب کہہ کہ شہ تشنہ ذہن سے نہ بلانا
بس ہو چکے رخصت ہمیں رن سے نہ بلانا

بلواؤگی خیمے میں جو میدان سے ہم کو　　گزرے گا یہی دھیان شہنشاہ امم کو
آتے ہوئے سمجھا دیا ہوگا یہ خرم کو　　پھر رن سے بلا لیجیو ہم کو کوئی دم کو

حرف آئے شجاعت میں وہ تدبیر نہ ہووے
آزردہ کہیں حضرت شبیر نہ ہووے

یہ سن کے رحم سے لگے رونے شہہ دل گیر　　رہ کر کہا تم سب سے رضا مندی ہے شبیر
اللہ نے تم سب کو کیا صاحب توقیر　　اولاد تمہاری کی صفت کیا کروں تقریر

ان سب سے مری فوج میں کیا جلوہ گری ہے
ایک ایک بہادر ہے اور ایک ایک جری ہے

رخصت کا منظر یوں تو غم انگیز ہونے کی وجہ سے بیحد ہوتا ہے لیکن خلیق جانتے ہیں کہ گریہ وبکا کا سلسلہ اگر ابتدا ہی میں طویل ہو جائے گا تو شہادت اور بین کے حصے کا سامعین خاطر خواہ اثر نہیں لے سکیں گے اور وہ مرثیے کی ناکامی ہو گی۔ اس لیے رخصت کے مضامین کو انہوں نے جب وسعت دی تو صرف نالہ زاری کو نہیں بڑھایا بلکہ ایسے مضامین بیان کیے جو درد انگیز تو ہیں لیکن فریاد و آہ کی منزل تک کم ہی پہنچتے ہیں۔

اس مرثیہ میں رخصت کے بیان کے بعد جوانانِ فوج حسینی کا بیان ہے اور اس کے بعد اتمام حجت کا ذکر جسے ہم ماجرا کا حصہ کہتے ہیں۔ مرثیہ کے اجزا کی ترتیب اس عہد میں ایک حد تک غیر معین رہنے کی وجہ سے اس قسم کی بہت سی مثالیں اس دور کے مرثیوں میں ملتی ہیں جوانوں کا بیان، ان کا جوش جنگ مرثیہ گو سے ایک دوسری فضا کا متقاضی ہے۔ اس فضا میں رخصت کی طرح حسرت و مایوسی نہیں بلکہ امنگ اور ولولہ ہے:۔

عباس علی کہتا تھا تو لے ہوئے شمشیر — اب ڈھیل ہے کس بات کی ہے جنگ میں کیا دیر
فرزند حسن کہتا تھا ہوں زندگی سے میں سیر — جاتا ہوں تو کر دیتا ہوں لوتھوں کا ابھی ڈھیر
ہم شکل نبی کہتا تھا نیزے کو ہلا کر
جس کو کہو نیزے پہ اٹھا لاتا ہوں جا کر

لیکن امام حسین کا انداز بیاں سب سے مختلف ہے۔ وہ اس آزمائش کے سربراہ ہیں جو کربلا میں درپیش ہے۔ اس لیے ان کا ردِ عمل گہرا اور معنی خیز ہے۔ وہ اپنی قربانی کے ہر پہلو کو نگاہ میں رکھتے ہیں۔

سب کرتے تھے آپس میں پرا باندھے یہ تقریر — جو آکے یہ فرمانے لگے حضرت شبیر
جلدی نہ کرو دکھاؤ گے سب خنجر و شمشیر — کچھ کہہ لوں میں اس قوم سے پھر جو میری تقدیر
شرم آتی ہے لڑتے مجھے امت سے نبی کی
شفقت تھی بہت ان پہ رسولِ عربی کی

اتمام حجت کا بھی ایک بند دیکھئے:۔

چھڑوانا وطن تھا تمہیں منظور سو چھوڑا — اس پر بھی تو منہ تم نے عداوت سے نہ موڑا
خیمے میں مرے پانی نہ آنے دیا تھوڑا — کس ظلم سے دل ننھے مرے بچوں کا توڑا

تھی قدر جو کچھ خانہ زہرا کی بھلا دی
سب تم نے وصیت مرے نانا کی بھلا دی

یہ بیانات کمزور ہیں۔ان میں اقتضائے حال کے مطابق انداز اختیار نہیں کیا گیا الفاظ کے انتخاب اور ان کی ترتیب میں بھی امام کی سنجیدگی اور وزن نہیں ہے۔جنگ کے بیانات میں بھی خلیق کا طرز بیان یہی رہتا ہے۔

زنغے میں بھلا کیا کہوں عباس کی جرأت — ہر شخص میں اس طرح کی کب ہوتی ہے ہمت
تنہائی میں دکھلائی یہ اعدا کو شجاعت — تھا جرأت و ہمت کو بھی اک عالمِ حیرت

تلوار چلانے کا تھا کس شخص کو یارا
جس نے کہ ذرا آنکھ ملائی اسے مارا

عباس نے اس زنغے میں یہ تیغ کی اس آں — لاشوں سے ستم گاروں کے سب بھر گیا میداں
جو بھاگ گیا آگے سے اس کی تو بچی جاں — جو تیغ تلے آیا ہوا خون میں غلطاں

ٹکڑے کہیں پیدل کہیں اسوار پڑے تھے
کشتوں کے لب نہر اک انبار پڑے تھے

گھوڑے کی تعریف میں بھی ایک بند ہے:۔

یہ سنتے ہیں اس غیرت آہو نے جو کی جست — سب گھوڑوں سے بالا تھا ہزاروں کو کیا پست
اسوار کے ہاتھوں سے عنانیں چھٹیں یکدست — ہشیار ہوئے وہ بھی کہ غفلت سے جو تھے مست

گھوڑے سے گرا جو اسے رہوار نے مارا
سنبھلا جو رہا اس کو علم دار نے مارا

ان بیانات سے بہتر جنگ کا بیان عون و محمد کے حال کے ایک مرثیہ میں ملتا ہے۔
وہاں ان دونوں بچوں کی جنگ کے حصہ سے بہتر وہ حصہ ہے جہاں شہادت کے بعد ان کی لاشیں خیمے میں آتی ہیں اور جناب زینب حضرت قاسم و حضرت علی اکبر سے پوچھتی ہیں کہ یہ بچے میدان میں کس طرح لڑے۔ اس کے جواب میں وہ لڑائی کا بیان کرتے ہیں:۔

جس دم ہزاروں تیر چلے ان پیاسوں پر ۔۔۔ چاہا کہ منہ کا اوٹ کریں کھول کر سپر
پھر کچھ جو سوچ کہنے لگے دونوں یک دگر ۔۔۔ کیا لطف ہے چھپائے جو ڈھالوں سے منہ اگر

چہروں پہ زخم خنجر و شمشیر کھایئے
سینوں پہ ہنستے جایئے اور تیر کھایئے

سوراخ ہے جو عون کی چھاتی میں آر پار ۔۔۔ نیزے کا ایک شامی نے اس پر کیا تھا وار
جب نصف نیزہ پشت سے گزرا تو ایک بار ۔۔۔ مارا وہ نیچہ کہ لیا مدعی کو مار

نیزے کی زیر پشت سے باہر انی رہی
پر فوج کیں کے سامنے چھاتی تنی رہی

خلیق کے بیشتر مرثیوں میں جنگ کا بیان تو ہے ہی نہیں یا دو تین مصرعوں میں ہے۔ اس سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ اس پہلو پر انھوں نے اپنے مرثیوں میں زور نہیں دیا۔ کچھ مرثیوں میں لڑائی کے بیانات ملتے ہیں جن میں سے بعض مثالیں اوپر دی گئیں۔ بعد کو فصیح اور ضمیر کے مرثیوں نے جنگ کے مناظر کو عام کر دیا تھا اس لیے غالباً آخر زمانے کے مرثیوں میں خلیق نے بھی لڑائی نظم کی ہے لیکن نہ تو ان کا مزاج اس طرز کے لیے موزوں معلوم ہوتا ہے نہ انہیں اس موضوع سے کوئی دلچسپی ہی نظر آتی ہے۔ اس لیے جنگ کے بیانات میں ان کے یہاں ایک طرح کی سطحیت یا رسمی پن ہے۔ امام حسین کی جنگ کا ایک حصہ دیکھئے:۔

یہ سن کے کمال داروں پہ پھر جان پڑے شپیر — اس شاہ پہ پہلے جو چلے تھے سو چلے تیر
بجلی سی چمکنے جو لگی حیدری شمشیر — آگے سے کہیں بھاگنے پائے نہ وہ بے پیر

کاہے کو کبھی ایسے بہادر سے لڑے تھے
میداں میں کماندار ہی سنتھراو پڑے تھے

ترکش تھے کہیں ٹکڑے کہیں تیز زمیں پر — اور ساتھ کمانوں کے گرے ہاتھ بھی کٹ کر
افتادہ کہیں بازو کہیں پاؤں کہیں سر — کچھ پھینک کمانوں کو گئے بھاگ بداختر

کچھ ایسے مسلح تھے کہ لوہے میں بجے تھے
پرخوف سے بھاگے ہوئے گوشے میں پڑے تھے

سراپا جسے اس دور میں ضمیر نے ایک خاص رنگ دیا خلیق کے یہاں بھی ہے لیکن اس انداز کا نہیں جسے ضمیر نے رواج دیا۔ کہیں کہیں آمد کے سلسلے میں انہوں نے بھی اپنے ہیرو کا حلیہ بتایا ہے اور جس کے جسم کی خوبصورتی، اعضا کے تناسب اور دلکشی کا بیان کیا ہے۔ ان بیانات میں نہ اس کا اہتمام ہے کہ تفصیل سے تمام اعضائے جسمانی کا ذکر ہو نہ ان کی تعریف میں سوچ سوچ کر مضامین پیدا کیے گئے ہیں۔ ایک مرثیہ سراپا ہی سے شروع ہوتا ہے:۔

صف بندھ چکی میدان میں جب فوج ستم کی — اور طبل بجے تیغ ہر اک برق سی چمکی
قاسم نے بڑھا گھوڑے کو شمشیر علم کی — اعدا نے ہراساں ہو یہ تقریر بہم کی

کس درجہ بہادر ہے ید اللہ کا پوتا
کس شان سے آیا اسداللہ کا پوتا

کیا حسن ہے کیا رنگ ہے کیا شوکت و شاں ہے — ہم اس سے لڑیں ہم میں یہ مقدور کہاں ہے
چہرہ گلِ شاداب ہے قد سرو رواں ہے — گل برگ لب لعل ہے غنچہ سا دہاں ہے

خورشید سا ہے جلوہ نما خانۂ زیں پر
کیا نور شجاعت کا چمکتا ہے جبیں پر

ہیں مچھلیاں بازوں کی بھری گول ہیں شانے
ساعد ہیں بنائے ید قدرت سے خدا نے
پہنچے پہ ہیں کنگنے میں نکے موتی کے دانے
ہاتھوں کو کیا پنجۂ مرجان حنا نے

یا حل کیا شبخرف ہے سونے کے ورق میں
یا آ گیا ہے پنجۂ خورشید شفق میں

خلیق نے غزل گو کی حیثیت سے بھی اپنے زمانے میں شہرت حاصل کر لی تھی اور شاگردوں کا بڑا گروہ ان سے اصلاح لیتا تھا۔ اس میدان میں ان کی قدرت اور مشق نے انہیں بزمیہ مضامین میں سرسبز کیا۔ اسی لیے رزم کے مضامین میں تو وہ کامیاب نہیں لیکن سراپا میں جہاں وہ پہلو پیدا کیے جا سکتے ہیں وہاں ان کا جوہر چمک اٹھتا ہے۔ خصوصاً جناب قاسم کا بیان ان کے یہاں دل کش ہے۔ ایک دوسرے مرثیہ سے بھی مقام ملاحظہ ہو جسے سراپا کہا جا سکتا ہے:۔

تھی قاسم نوشہ کی عجب شان شہانی
کچھ بچپنا ، کچھ آمدِ ایام جوانی
سہرا بندھا دستار پہ شادی کی نشانی
وہ رات کا جاگا ہوا وہ تشنہ دہانی

تلوار رکھے کاندھے پہ اور فوج کو تکنا
وہ پہنچے پہ کنگنے کا ستارا سا چمکنا

نوشاہ کے جوڑے پہ عجب برق کا عالم
خورشید کی آنکھوں میں چکاچوند تھی اس دم
شیرانہ کمر جنگ پہ باندھے ہوئے محکم
بو عطر کی پوشاک سے آجاتی تھی پیہم

مہندی نہ تھی نوشاہ کے اس دست نکو میں
ہیں ہاتھ بھرے جنگ سے آتا ہے لہو میں

شہادت اور بین مرثیے کی بنیادی غایت ہے اور ہر مرثیے کی تان اسی پر ٹوٹتی ہے خواہ وہ ترکیب اور ساخت کے اعتبار سے کیسا ہی ہو۔ اس حصّے پر خلیقؔ نے خاص توجہ کی ہے۔ خصوصاً بین میں رخصت کی طرح گھریلو زندگی کے مناظر اور واقعات کے پہلو نکال کر انھوں نے ایسے گھرانے کا نقشہ پیش کیا ہے جہاں کسی کے مرنے یا لاش آنے پر شور واویلا بلند ہوتا ہے۔ ایسے موقع پر مختلف رشتہ دار کس کس طرح اپنی محبت کا اظہار کرتے ہیں کیسی باتیں کر کے خود روتے اور دوسروں کو رلاتے ہیں۔ انہیں تفصیلات سے بین کا حصہ بھی بڑھتا ہے اور لوگوں کو متاثر کرنے کا موقع بھی زیادہ ملتا ہے۔ پورے بین کی مثالیں دینا تو طوالت کا باعث ہوگا، ایسے چند مقامات دیکھیے جن سے اس میں پہلو اور زاویے پیدا کیے گئے ہیں:۔

بانو سے کہا مادرِ قاسم نے یہ رو رو   سر دولہا کا تک زانو پہ دولہن کے تو رکھ دو
جب زانو پہ دلہن کے رکھا دولہا کے سر کو   سب بی بیاں رونے لگیں منہ ڈھانپ کے پھر تو

تھے نوحہ کناں گرد تو سب ابنِ حسن کے
اک غم کی سی تصویر بنی بیٹھی تھی بن کے

چلا کے تو رو سکتی نہ تھی شرم کی ماری   دریا کی طرح چشم سے پر اشک تھے جاری
ماں نے جو کہا شرم نہ اب کیجیو واری   لیں ہاتھوں سے لاشے کی بلائیں کئی باری

آہوں نے کیے سینے میں ٹکڑے یہ جگر کے
غش ہوگئی سرپاؤں پہ نوشاہ کے دھر کے

حضرت عباس کی شہادت کا بین دوسرے پہلو سے درد و غم کا منظر پیش کرتا ہے۔

عباس نے غش سے جونہی آنکھوں کو کیا وا   سر پر شہہ مظلوم کو روتے ہوئے دیکھا
کہنے لگا تم روؤ نہ اے سرور والا   جو آپ نے دیکھا یہی تھی میری تمنا

حق سر پہ سکینہ کے رکھے تم کو سلامت
پر مجھ کو ہوئی سخت بھتیجی سے ندامت

اب اتنی وصیت ہے مری آپ سے سرور
لے جاتے ہو ہر لاش کو جو خیمہ کے اندر
لاشہ مرا لے جائیو مت یاں سے اٹھا کر
پانی کا سکینہ کے گلا باقی ہے مجھ پر

اس داغ سے بے چین میں جنت میں رہوں گا
تاحشر سکینہ سے خجالت میں رہوں گا

وہ پوچھے اگر مجھ کو تو پیغام یہ دینا
پانی ترے عمو کو تو ہاتھ آیا نہ اس جا
کوثر پہ گیا یاں سے سکینہ ترا شیدا
وہ شرم کے مارے ترے ملنے کو نہ آیا

بازو تو کٹے اور بدن لہو لوہاں تھا
پر مرتے ہوئے نام ترا وردِ زباں تھا

یہ کہتے ہی عباس نے فردوس کی لی راہ
رونے لگا فریاد سے وہ بے کسوں کا شاہ
مشک و علم و اسپ جو لے کر چلا ہمراہ
نالہ کیا ہر گام پہ ہر ایک قدم آہ

کہتے تھے کہ بازو کو فلک نے مرے توڑا
عباس نے اعدا میں اکیلا مجھے چھوڑا

جناب صغرا کے سلسلے کے مرثیوں میں بھی درد و غم کی گہری لہر دوڑی نظر آتی ہے، واپسی اہل حرم کی اڑتی سی خبر سن کر وہ مجبور بچی بہت خوش ہوتی ہے۔ سننے والوں کو چوں کہ اصلیت معلوم ہے اس لیے اس بچی کی اپنے کنبے سے ملنے کی خوشی کا منظر ان کے دلوں میں تیر کی طرح چبھتا ہے۔ اس تضاد سے ایسے موقعہ پر اور مرثیہ گویوں کی طرح خلیق نے بھی کام لیا ہے:۔

یہ سن کے صغرا پکاری نانی کو بابا آپہنچے بیٹھی کیا ہو
پنھاؤ نہلا دھلا کے مجھ کو جو کوئی جوڑا مرا دھرا ہو
خدا کی قدرت ہے اس طرح سے کہ مجھ سے بیمار کو شفا ہو
بگاڑ سکتا ہے کون نانی جی آپ جس کی طرف خدا ہو

وہ بولی صدقے خدا کے بیٹی اسی نے یہ دن ہمیں دکھایا
جو خیریت سے سمیت لشکر وطن میں سبطِ رسول آیا

قریب خیمہ کے جا کے پہنچی تو دیکھا خیمہ کھڑا ہے کالا
جلی ہوئی سی قناتوں میں سے کیا ہے خیمہ کے گرد پردا
نہ کوئی دربان ڈیوڑھی پر ہے نہ گرد لشکر ہے شاہِ دیں کا
یہ دیکھتے ہی کلیجہ صغرا بچی کا سینے کے بیچ کانپا

کہا یہ سلمہ کی ماں نے اللہ میری صغرا کی خیر کیجو
پکاری صغرا کہ یا الٰہی تو میرے بابا کی خیر کیجو

غرض لرزتی ہوئی وہ دکھیا پدر کے خیمہ میں آئی جس دم
تو دیکھ صغرا کو سب نے منہ ڈھانپے ایک باری بچشم پر نم
پکاری بابا کہاں ہے میرا، کہا حرم نے یہ کر کے ماتم
اجاڑ بن میں گلا کٹا کر وہ سو رہے ہائے کیا کہیں ہم

یہ سن کے صغرا گری زمیں پر پکاری زینب کے ہائے بھائی
تلاش کرتی ہے تم کو صغرا کہاں بہن تم کو پائے بھائی

اسی طرح جناب صغرا ایک ایک عزیز کو دریافت کرتی ہیں اور اس کی شہادت کا صدمہ اٹھاتی ہیں۔ اس منظر کا منتہا (Climax) خلیق کس طرح پیش کرتے ہیں دیکھئے:

پھوپھی نے صغرا کے بین سن کر کہا یہ باصد فغان وزاری
چھڑایا منہ پر سے اس کے پلہ لگائی چھاتی بھتیجی پیاری

نظر جو صغرا کی بازوؤں پر گئی پھوپی کے تو یوں پکاری
پھوپھی جی بانہوں پہ نیل کیسے پڑے ہوئے ہیں تمہارے واری

وہ بولی صغرا ہم ایک رسّی میں کتنے قیدی پھنسے ہوئے تھے
کسی کی گردن کسی ہوئی تھی کسی کے بازو بندھے ہوئے تھے

میر خلیق کی زبان میں صفائی اور روانی ہے۔ خوبصورت ٹکڑے، ہموار زبان اور مناسب محاوروں سے وہ کلام میں جان ڈال دیتے ہیں خصوصاً گفتگو میں روزمرّے کا استعمال مکالموں کو بے تکلفی عطا کرتا ہے۔ جابجا دل کش تشبیہوں سے وہ لطف کلام میں اضافہ کر دیتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اپنے تینوں ممتاز معاصرین فصیح، ضمیر اور دلگیر کے مقابلے میں ان کے یہاں بیان و زبان کی قدامت بھی زیادہ نظر آتی ہے۔ حزینہ، خندگی، بچاوا کریں، ساکا، لوتھ، سائیں، ڈبایا، انتظاری، صابری، ماٹی، ہووے، رووے، تکوار کرنا، وغیرہ الفاظ کی قدامت اتنی گراں نہیں گزرتی جتنی کہ ان ترکیبوں کا استعمال اور ان لفاظ کی نشست جو بعض جگہ ناہمواری پیدا کر دیتے ہیں۔ مثلاً

آہستہ سے قاسم نے کہا فضہ کو بلوا
اک بار پچھاڑ اس نے ماٹی کے اوپر کھائی
جھک گئے قدموں پہ حیدر کے از آغوش رسول
جوں چاہتا تھا پیوے پہ کچھ یاد جو آیا
مارا مجھے آزار نے پلکوں ہوں پڑا سر
دریا پہ ستم گاروں سے تکوار نہ کیجو
میں تین سوال اس گھڑی تم پاس ہوں لایا
ظالمو ڈرو حق سے یارو مت مرا بھائی
حلقہ کیا تادیویں نہ قاسم کو نکلے

شتر گربہ تو اس زمانے کے مرثیوں کا عام عیب ہے لیکن تعقید کی مثالیں خلیق کے یہاں بہت نمایاں اور کثرت سے ہیں۔

مجموعی حیثیت سے خلیق کی مرثیہ گوئی رخصت اور بین کی شاعری ہے جس میں انھوں نے جذبات و احساسات کے اتار چڑھاؤ نمایاں کر کے غم واندوہ کی تصویریں نمایاں کی ہیں۔ اپنے عہد کے اونچے طبقے کی گھریلو زندگی، معتقدات ورواسم، ارمانوں اور حسرتوں کا خوبصورت اور موثر مرقع تیار کیا ہے۔ اس مقصد میں ان کے کلام کی روانی، روزمرّے پر عبور اور قدرت زبان نے ان کی مدد کی ہے۔ انہوں نے مرثیہ گوئی کا مقصد غم انگیز واقعات کا بیان رکھا اس لیے بیشتر مرثیوں میں انہیں پہلوؤں پر زور دیا جو واقعات کربلا کی درد ناک تصویر سننے والوں کے سامنے لائیں۔ رخصت، شہادت اور بین ان کے بیشتر مرثیوں کا جز ہیں اور انہیں کو طول دے کر انہوں نے اپنی فکر کی جولانیاں دکھائی ہیں۔ فصیح اور ضمیر نے اپنے اپنے طور پر جس طرح رزم وسراپا سے مرثیہ کو وسعت دی ویسی کوئی مسلسل کوشش خلیق کے یہاں نظر نہیں آتی بلکہ انہوں نے سوز و گداز اور سادگی بیان ہی کو اپنا رہنما بنایا اور اسی پر اپنی ساری زندگی زور دیتے رہے۔ ان کی خودداری نے غالباً انہیں اپنے معاصرین کے راستے پر چلنے سے باز رکھا اس لیے مرثیہ کے پرانے ہی ڈھانچے میں محدود رہے۔ جنگ کا بیان بعض مرثیوں میں انہوں نے بھی کیا ہے۔ لیکن ایک تو ان کے موجود مراثی میں ایسے مرثیوں کی تعداد بہت کم ہے دوسرے اس مختصر تعداد میں بھی جنگ کے مناظر خصوصیت کے ساتھ ابھر کر سامنے نہیں آتے۔ شہادت اور بین ان کے مرثیوں میں نسبتاً لمبے ہوتے ہیں۔ خصوصاً جناب قاسم کے حال کے مرثیوں میں ان کی طوالت اور بھی زیادہ ہے۔ جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے یہ بین دردناک ہیں اور خلیق ان کے ذریعہ اپنے مرثیوں میں درد و غم کی فضا پیدا کرنے میں کامیاب ہیں لیکن اردو مرثیے کی رفتار ارتقا کے پیش نظر جب ہم خلیق کے مرثیوں کو دیکھتے ہیں تو اس فن کو آگے بڑھانے، اسے ایک غم انگیز المیہ نظم سے اعلیٰ فن پارے کی حدوں میں پہنچانے، ساخت اور موضوع کے اعتبار سے اسے بلندی اور عظمت عطا کرنے میں ان کا کوئی اہم حصہ نہیں پاتے۔ ہو سکتا ہے کہ ہمارے ان الفاظ سے خلیق کے پرستاروں کو کچھ تکلیف پہنچے لیکن جیسا کہ ہم اس مطالعے کے آغاز میں واضح کر چکے ہیں خلیق کے کلام کو دیکھ کر ان پر جو خیالات اب تک ظاہر کیے گئے ہیں ان میں بھی صفائی زبان اور خوبی محاورہ ہی کا ذکر ہے۔ جس سے ہمیں بھی انکار نہیں۔

فصیحؔ

فصیحؔ کے بارے میں سب سے مستند اور قدیم ماخذ مصحفیؔ کا تذکرہ "ریاض الفصحا" ہے جس میں ان کے حال کا اردو ترجمہ ذیل میں درج کیا جاتا ہے۔[1]

"مرزا جعفر علی، فصیحؔ تخلص، فیض آباد میں ایک ہزار ایک سو ستانوے ہجری 1197ھ / 1782ء میں پیدا ہوئے سترہ سال کی عمر میں والدین اور اعزا کے ساتھ دہلی گئے جو ان کے بزرگوں کا وطن تھا۔ چند سال کے بعد پھر لکھنؤ آئے۔ یہ قوم قریش اور اولاد حضرت عقیل ابن ابی طالب علیہ السلام سے ہیں۔ چوں کہ ان کے بزرگ ایران میں رہتے تھے اس لیے مرزا مشہور ہو گئے۔ ان کی ماں سیدانی تھیں۔ انھوں نے جو لکھا اس پر شیخ امام بخش ناسخ سے اصلاح لی بلکہ یہ ان کے شاگردوں میں سر فہرست ہیں۔ انھوں نے مرثیہ گوئی میں نام پیدا کیا اور علم عروض اور قافیہ پر دستگاہ رکھتے ہیں۔ حدیث اور دینی کتابیں انہوں نے میر دلدار علی سے پڑھی ہیں۔ ایک بار ائمہ معصومین کی زیارت کے لیے گئے تھے۔ اب پھر اسی ارادے سے کلکتہ کی طرف گئے ہیں۔

ڈاکٹر ابواللیث نے لکھا ہے کہ فصیحؔ پہلے ناسخ کے شاگرد تھے پھر دلگیرؔ کے شاگرد ہوئے۔[2] اس خیال کی نہ کسی مستند ماخذ سے تائید ہوتی ہے اور نہ یہ قرین قیاس ہے۔ اس لیے کہ دلگیرؔ ان سے عمر میں چھوٹے

1۔ مصحفی: ریاض الفصحا (نسخہ قلمی۔ رضا لائبریری۔ رام پور)

2۔ ابوللیث: لکھنو کا دبستان شاعری ص 694 (دہلی، 1965)

تھے۔ ریاض الفصحا میں مصحفیؔ نے دونوں کا حال لکھا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ دلگیرؔ نے اس وقت تک مرثیہ کہنا شروع نہیں کیا تھا جب کہ فصیحؔ اس میدان میں نامور ہو چکے تھے۔ اس لیے ڈاکٹر ابو اللیث کا خیال گمراہ کن اور غیر ذمہ دارانہ ہے۔

شادؔ عظیم آبادی نے ''فکرِ بلیغ حصہ دوم'' میں بھی ان کے بعض حالات لکھے ہیں جو یہاں پیش کیے جاتے ہیں:۔

> ''ان کے والد مرزا ہادی علی خوش نویس، پیراک اور پھکیت تھے۔ شجاع الدولہ کے زمانے میں لکھنؤ آرہے اور حکیم رونق علی خاں کے یہاں ملازم ہو گئے۔ بارہ سال سے کچھ زیادہ عمر ہو گی کہ والد رحلت کر گئے۔ علامہ تفضل حسین خاں نے ان کی بسر اوقات کے لیے بیس روپے ماہوار مقرر کرائے۔ نواب مظفر حسین خاں کمبوہ کی نظر عنایت ان پر تھی۔ غزل گوئی پر ان کو راغب پا کر منع کیا اور کہا کہ میاں تمہاری طبیعت مرثیہ گوئی کی طرف ہے اور تمہاری زبان فصیح بھی ہے۔ بس یہی تخلص رکھو اور مرثیے کہو۔[1]

ان کے ذریعۂ معاش پر کوئی مزید روشنی کسی نے نہیں ڈالی لیکن اندازے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس عہد کے متعدد امراء سے ان کا توسل تھا جس کی وجہ سے وہ اوسط درجے کی زندگی گزارتے تھے۔ کئی بار حج و زیارت سے مشرف ہوئے اور کافی عرصے تک ان مقامات مقدسہ میں مقیم رہے۔ ان کے سلام اور مراثی کے بعض اشعار اس کا ثبوت ہیں:

سلام لکھتا ہوں میں حرم میں قلم سے زمزم ٹپک رہا ہے
سر اپنا کعبے کے سنگ در پر سیاہ پردہ پٹک رہا ہے

☆☆

---

[1] شادؔ عظیم آبادی: فکرِ بلیغ حصہ دوم (غیر مطبوعہ)

جب آئے گیارہ وہ لاشے رن سے ہوا حرم میں عجیب ماتم
بس آگے یارا نہیں بیاں کا فصیحؔ وقتِ دعا ہے اس دم
الٰہی کرتا ہوں شکرِ نعمت یہ تیرا احساں ہے ربِّ اکرم
کہ میرا مسکن ہے کوہ مروا نصیب ہر دم ہے آبِ زمزم
الٰہی دل کو مرے صفا دے یہ روسیہ بھی سفید ہووے
یہ شام ماتم کی دور ہووے طلوع صبح امید ہووے

☆☆

بس اے فصیحؔ یہاں کر تو مرثیے کو تمام
دعا کا وقت ہے اور التماس کا ہنگام
ہے پیش رو ترے بیت الحرام و رکن و مقام
یہ عرض کر یہ طفیل رسول و آلِ کرام
جہاں میں معتمد الدولہ دیر گاہ رہے
سدا تقربِ درگاہِ بادشاہ رہے

☆☆

بس فصیحؔ اب وہ دعا کر کہ جو ہو پر تاثیر
یا الٰہی جو ہے سلطانِ سکندر توقیر
رفیع الدولہ بہادر مہ خورشید ضمیر
تا قیامت یہ ہے صاحبِ دیہیم و سریر
ابر ساں دست کرم اس کا درافشاں ہووے
دائما نیّرِ اقبال درخشاں ہووے

☆☆

بس اے فصیحؔ قطع کر اس غم کی داستاں
مکہ میں کہہ خدا سے کہ اے رب انس و جاں
سلطانِ مصر، شاہ جہاں خسرو زماں
منعم مرا ہے رکھ اسے یا رب تو کامراں
باری جہاں میں حکم محمد علی رہے
کشتِ عمل ہری رہے پھولی پھلی رہے

بس فصیحؔ آگے نہیں طاقت تحریر بیاں کر دعا حق سے درِ کعبہ پہ ہو کر گریاں
ہند میں معتمد الدولہ ہے فیاض جہاں مجھ پہ کرتا ہے وہ غربت میں ہمیشہ احساں

اس پہ احسان و کرم کر متواتر یا رب
ابرِ رحمت کا ہمیشہ ہو تقاطر یارب

☆☆

کربلا میں تو فصیحؔ آیا خوشا حال ترا اب تو شبیر کا مجرائی بھی زوّار بھی ہے

☆☆

فصیحؔ اگلے برس تھے ہم پیمبر کے مدینے میں کبھی روضے میں زائر تھے کبھی بیت الحزن میں تھے

فصیحؔ کے انتقال کا ذکر کسی مستند تذکرے میں نہیں ملتا۔ شاد عظیم آبادی نے لکھا ہے:۔

"تیس برس کی عمر میں سب سے پہلے سفر عراق کیا۔ پھر بار بار جاتے آتے رہے حالانکہ اس زمانے میں سفر کی تکلیفیں بہت تھیں۔ آخر زمانے میں مکہ معظمہ میں عقد کر لیا تھا اور وہیں پیوند خاک ہوئے۔[1]

اس کے برخلاف عشرتؔ کا یہ بیان ہے۔

"لکھنؤ میں عروج پایا اور مدّت تک کربلائے معلّٰی میں قیام کیا۔ آخر عمر میں لکھنؤ واپس آئے گھاسی کی بغیا میں دفن ہوئے۔"[2]

تذکرۂ سراپا سخن (تالیف 1269ھ) میں فصیحؔ کے ترجمے میں مقیم بیت اللہ لکھا ہوا ہے اس لیے

1۔ فکر بلیغ حصہ دوم (غیر مطبوعہ)
2۔ عبد الرؤف عشرت۔ آب بقا، ص 174

خیال ہوتا ہے کہ وہ اس وقت تک زندہ تھے اور ہجری سال کے اعتبار سے 73 برس کی عمر ضرور پائی۔

فصیح کے زمانے میں مرثیہ خوانی سوز کے علاوہ تحت اللفظ منبر پر بھی ہونے لگی تھی لیکن سیدھا سیدھا پڑھنے کا رواج تھا۔ اس نے الگ سے ایک فن کی حیثیت اختیار نہیں کی تھی جس میں چشم و ابرو کے اشارے اور ہاتھوں کی جنبش بھی شامل ہوتی تھی۔ اس لیے ان کے بہت سے مرثیے مختصر ہیں جن میں غم واندوہ کی فضا پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ امام حسین کا مدینہ سے سفر، حضرت علی اکبر کی اجازت طلبی، کوفے میں پسران مسلم کی شہادت، شام کی طرف قافلے کی روانگی وغیرہ مضامین لے کر روانی کے ساتھ موثر ڈھنگ سے بیان کر دیا ہے۔

لیکن فصیح نے وہ زمانہ بھی دیکھا جب لوگ اہتمام سے مجلسیں کرنے، داد کلام دینے اور مقابلہ و موازنہ کرنے میں ایک دوسرے پر بازی لے جانے کی کوشش کرنے لگے۔ چنانچہ مرثیوں میں نہ صرف بندوں کی تعداد بڑھی بلکہ نقطۂ نظر میں تبدیلی آ گئی۔ مرثیے کو علمی حیثیت دینے میں فصیح نے احادیث اور واقعات کو صحت اور ذمے داری سے پیش کرنا شروع کیا۔ غفراں مآب کے سامنے انھوں نے زانوے شاگردی تہہ کیا تھا چنانچہ ایک طرف اس کا اثر تھا دوسری طرف خود ان کے مزاج کی قناعت درویشی، علائق دینوی سے علاحدگی نے ایک عارفانہ رنگ دیا۔ چنانچہ اصحاب حسینی کا بیان کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

یقیمون الصلوۃ ان کی صفت میں ہے وہ عابد تھے
رہے دنیا کی آلائش سے پاکیزہ وہ زاہد تھے
ولا خوف علیہم تھے وہ راکع تھے وہ ساجد تھے
وہ سب تھے اولیا اللہ وہ غازی و مجاہد تھے
انہیں تھی عید عاشورہ میں لذت عید قرباں کی
فنا فی اللہ منزل آخری ہے اہل عرفاں کی

یہ مذہبی رنگ تو کہیں کہیں تصوف سے جاملتا ہے اس کی وجہ فصیح کا ہندستان سے باہر قیام ہو گا ورنہ مرثیہ گویوں کا جو ماحول لکھنو میں تھا اس میں رہ کر تصوف کے مضامین بیان کرنا اور اعتراضات سے بچا رہنا مشکل نظر آتا ہے۔

روایتوں کے نظم کرنے میں فصیح نے صحت پر خاص زور دیا ہے۔ سننے والوں میں بہت سے لوگ ایسے ہوتے تھے جن کی نظر اصل ماخذوں پر ہوتی تھی۔ وہ اس سے بھی لطف اٹھاتے تھے اور کوشش کی داد بھی دیتے تھے۔ مثلاً ایک روایت ہے کہ میدان جنگ میں لڑتے لڑتے ظہر کا وقت آ گیا تو امام حسین سے ابو ثمامہ نے عرض کی یاابن رسول اللہ الصلوۃ۔ آپ نے آسمان کی طرف دیکھا، زوال ہو چکا تھا۔ جواب میں ارشاد کیا: **نعم ذکرت الصلوٰة جعلك الله من المصلّین**۔ تو نے نماز یاد دلائی۔ خدا تجھے نماز گزاروں میں محسوب کرے۔ اسی روایت کو فصیح اس طرح پیش کرتے ہیں:۔

روایت ہے کہا یوں شہ سے آکر بو ثمامہ نے ۔۔۔ کہ یا حضرت زوال شمس کے اوپر نظر کیجے
تمنا ظہر کے پڑھنے کی ہے رن میں جماعت سے ۔۔۔ نمازِ آخری پڑھ پڑھ کر پھر تلواریں کھائیں گے

کہاں پھر یہ جماعت اور کہاں تم سا امام آقا
کہاں پھر یہ سجود اور یہ قعود او ریہ قیام آقا

کہا شہ نے جزاک اللہ تو ہے دین کا یادر ۔۔۔ نہ بھولا تو لڑائی میں زوالِ خسرو خاور
مجھے تو نے دلایا یاد وقت طاعت داور ۔۔۔ عبادت اور ریاضت ہے تری مقبول کر باور

نہ بھولا تو جو وقتِ ظہر تلواروں کی دھاروں میں
قلم نے لوح پر لکھا تجھے طاعت گزاروں میں

اسی طرح مختلف اقوال اور تعلیمات کا لفظی ترجمہ انہوں نے صحت اور پابندی سے پیش کیا ہے اور شہدائے کربلا میں مظلومیت کے ساتھ ساتھ ایک عارفانہ شان پیدا کی ہے جس نے ان کے کردار، ان کی عظمت اور ان کی قربانی کو نئے پس منظر میں ابھارا ہے طویل بحر میں ایک مرثیہ کے چند مقامات سے اس کا اندازہ ہوگا:۔

کہا رو کے باپ نے اے پسر جو امام زادہ ہے صبر کر
یہی ذلتیں ہیں شرف ترا نہ ملول ہو نہ ہو چشم تر

اسی زندگی میں تو ہے مزہ کہ جو موت سے ہے شدید تر

نہیں سر کٹانے میں برتری نہیں ناگوار وہ اس قدر

ہمیں ہر نفس دمِ تیغ ہے ہمیں ہر قدم پہ جہاد ہے

یہی درد اپنی پسند ہے یہی رنج اپنی مراد ہے

یہ خدا کا فضل ہے شکر کر یہ لقب بھی فوزِ عظیم ہے

نہ تو تو ذلیل و حقیر ہے نہ پدر علیل و سقیم ہے

یہ تفضلات کریم ہے یہ عطائے ربّ رحیم ہے

دلِ داغ دار تو باغ ہے یہ سموم بادِ نسیم ہے

نہ یہ زخم کھانے میں ہے مزہ نہ حلاوتیں ہیں یہ حرب میں

کہیں کیا جو ملتی ہیں لذتیں ہمیں تازیانوں کی ضرب میں

بخدا کہ پاؤں کا آبلہ مجھے تاج سر سے زیاد ہے

یہ خلش جو اس میں ہے خار کی مرا دل شگفتہ و شاد ہے

یہ ہوائے تند جو چلتی ہے بخدا کہ بادِ مراد ہے

اسی قید ظلم میں ہر نفس مرا نفس صرف جہاد ہے

میں قدم قدم پہ شہید ہوں میں نفس نفس پہ قتیل ہوں

نہ اسیر ہوں نہ مریض ہوں نہ سقیم ہوں نہ علیل ہوں

یہ خدا کا مجھ پہ کرم ہوا کہ جہادِ نفس ہوں کر رہا

یہ بڑا جہاد ہے اے پسر کہ میں پہلے موت سے مر رہا

نہ جسد رہا نہ کفن رہا نہ نشاں رہا نہ اثر رہا

نہ ہوا رہی نہ ہوس رہی نہ تو دل رہا نہ جگر رہا

نہ فنا رہی نہ بقا رہی جو رہا تو نام قدیر کا

نہ ہو مضطرب کہ ہے تو خلف بخدا شہید کبیر کا

اسی مرثیے میں جب اہلِ حرم کوفہ کے بازاروں سے گزرتے ہیں تو جناب زینب تماشائیوں سے مخاطب ہو کر مناسب وقت کلمے ارشاد فرماتی ہیں جوان منزل تسلیم ورضا کا پتہ دیتے ہیں۔ کوفے کی عورتیں جب اپنے بچوں پر سے میوے صدقہ کر کے ان اسیروں کی طرف پھینکتی ہیں تو آپ فرماتی ہیں کہ ہم آلِ رسول ہیں ہم پر صدقہ حرام ہے۔ مگر بچے پھر بھی بچے ہیں۔ بھوکے، پیاسے، مصیبت زدہ، وہ میوے ہاتھ میں اٹھا لیتے ہیں۔ جناب زینب سب کی بزرگ ہیں، وہ ڈانٹ کر بچوں سے میوے پھینک دینے کو نہیں کہتیں۔ بلکہ فصیح نے ان نفسیات انسانی کے نباض کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ وہ بچوں کو اس ترغیب کے جواب میں عنایات الٰہی کی بشارت دیتی ہیں اور نیک اصول پر چلنے کے دل کش اجر کا ذکر کرتی ہیں۔

فصیح نے اس حصے میں یہ پہلو مدِ نظر رکھا ہے کہ آل محمد کی خاندانی تربیت کا طریقہ بھی سامنے آ ئیں جس میں زبردستی کوئی کام نہیں کرایا جاتا۔ ذہن کی ناپختگی کی وجہ سے جو لوگ گم راہی کی طرف جا رہے ہوں انہیں راہِ راست کی طرف لانے کا طریقہ سختی اور درشتی نہیں ہے بلکہ ہمدردی سے انہیں سمجھانے کی ضرورت ہے کہ ان کا موجودہ عمل غلط ہے تاکہ وہ خود ہی اپنا فیصلہ بدل دیں۔ ایسے میں انھیں یہ اطمینان رہے گا کہ یہ خود ان کا فیصلہ ہے۔ کسی دوسرے نے اپنی مرضی ان پر مسلط نہیں کی حکم منوانے سے عارضی طور پر پابندی ہو جاتی ہے لیکن کردار کی اصلاح اور بہتر بنانے کا یہ طریقہ نہیں۔

ہوئیں راہِ حق میں جو ذلتیں ہمیں عزتوں سے زیاد ہیں
ہمیں قید ہونے کا غم نہیں کہ خوشی میں خرم و شاد ہیں
ہمیں کی ہیں جو جو وصیتیں شہِ بے کساں نے وہ یاد ہیں
ہمیں درد و رنج پسند ہیں جو اسیر ابنِ زیاد ہیں
کریں ظالموں کو جو بد دعا تو دوبارہ جوش تنور ہو
کوئی حرفِ شکوہ ادا کریں تو جہاں میں شورِ نشور ہو
تمھیں کیا خبر نہیں کوفیو کہ نبی کی آل ہیں ہم حزیں
ہیں نبی کی غیرتِ طاہرہ، ہیں بناتِ سید مرسلیں
ہوئے ہم اسیر تو کیا ہوا نہ فقیر ہیں نہ تباہ دیں

ہمیں کپڑے اپنے نہ لا کے دو یہ تصدقات روا نہیں

صدقہ حرام ہو آل پر ہمیں مال خمس حلال ہے

ہمیں اس کا لینا روا نہیں یہ طریق اہل فعال ہے

کہا بچوں سے پھر یہ پکار کر نہ یہ میوے کھائیو لاڈلو

یہ ترش ہیں تلخ ہیں خام ہیں انہیں رد کرو انہیں پھینک دو

یہ حرام ہیں یہ زبون ہیں مری جان ہاتھ میں بھی نہ لو

کرو صبر خلد سے حوریاں چلیں لے کے میوں کے خوان کو

کوئی دم میں فاطمہ آئیں گی تمہیں اپنے پاس بلائیں گی

تمہیں میوے لا کے کھلائیں گی تمہیں وہ وہی پانی پلائیں گی

نہیں دیر دیکھو تو تم ادھر وہ کھلا بہشت بریں کا در

وہ شجر ہیں میووں کے باردروہ عنب انار وہ سیب تر

وہ لیے ہیں خوانچے حوریاں وہ رسول آتے ہیں نوحہ گر

وہ تمہاری دادای ہیں فاطمہ وہ خدا کے شیر ہیں نہر پر

وہ علی نے مشک کو پر کیا وہ حسن نے جام کو بھر لیا

وہ نبی نے خوان طعام کا سر حور خلد پہ دھر لیا

سنا جب صغیروں نے یہ سخن تو وہ میوے پھینک کے رو دیا

یہ سکینہ بولی کہ اے پھوپھی مرے دل کو تم نے خوشی کیا

میں تمہارے منہ کی بلائیں لوں مجھے معصیت سے بچا لیا

مجھے باب خلد دکھایا وہ کھڑے ہیں سیدِ انبیاء

مری دادی میوے وہ لاتی ہیں مرے بابا جان وہ آتے ہیں

مرے دادا خلد میں ہیں کھڑے مجھے اپنے پاس بلاتے ہیں

لمبی بحروں کے مرثیے اسی دور کی یادگار ہیں جب تحت اللفظ پڑھنے کا رواج بڑھا نہیں تھا۔ یوں تو ان بحروں میں دوسرے مرثیہ گویوں کے بھی مرثیے ملتے ہیں لیکن فصیح نے ان کی طرف خاص توجہ کی ہے۔ کلام میں روانی اور آہنگ کی طرف ان کی نظر رہتی ہے۔ مضمون کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ کا انتخاب اس کے حسن و تاثیر میں اضافہ کرتا ہے۔ اوپر حضرت عابد اور جناب زینب کی زبان سے جس قسم کے الفاظ ادا کرائے گئے ہیں وہ ان کی اس حالت کے مطابق ہیں جب وہ اللہ کی راہ میں صعوبتیں دیکھتے حالت اسیری میں شہر شہر پھرائے جارہے ہیں لیکن جب حضرت عباس میدان جنگ میں رجز پڑھتے ہیں تو الفاظ دوسرے ہیں، تیور اور ہیں لہجے میں ایک بہادر کی للکار اور شجاع کی گرج ہے:

عباس نے جس دم سے لاف گزاف اہل کیں ۔۔۔ گونجا بسان شیر حق میداں میں وہ ضرغام دیں
گرجا یکایک رعد سا تھرا گئے چرخ و زیں ۔۔۔ چمکی جو تیغ خوں فشاں گھبرا گئے شامی لعیں

اک حیدری نعرہ کیا اس شور سے اس زور سے
گھوڑے بھگائے چار سو بھاگے ستم گر چور سے

ڈٹ کر رجز پڑھنے لگا غازی بہ آواز جلی ۔۔۔ میں ہوں دلاور صف شکن فرزند مولانا علی
ہے ابن عبد المطلب دادا ابو طالب ولی ۔۔۔ تلوار میرے باپ کی ہے عمرو عنتر پر چلی

میں ابن خیبر گیر ہوں میں حیدری شمشیر ہوں
میں جعفری تصویر ہوں میں بازوئے شبیر ہوں

میداں میں میرے سامنے گر شیر ہو روباہ ہو ۔۔۔ آگے مری شمشیر کے گر کوہ ہو وہ کاہ ہے
نصر من اللہ ساتھ ہے فتح مبیں ہمراہ ہے ۔۔۔ ماہ بنی ہاشم ہوں میں خورشید میرا شاہ ہے

بالفرض لشکر شام کا کالی گھٹا یا میغ ہے
نیزہ ہے میرا صاعقہ، برق درخشاں تیغ ہے

واقف ہو تم اہل کیں میں کون ہوں عباس ہوں — مرنے کا اندیشہ نہیں لڑنے میں بے وسواس ہوں
دنیا سے کوسوں دور ہوں خلد بریں کے پاس ہوں — تندی میں میں فولاد ہوں سختی میں الماس ہوں

گر شیر کو للکاروں ہیبت سے ڈر کر گر پڑے
گر فیل پر حملہ کروں دہشت سے ڈر کر گر پڑے

ایک اعلیٰ رزمیہ نظم میں جو شان و شکوہ ہونا چاہیے وہ اس مرثیہ میں موجود ہے۔ ہر بند کے مصرعوں میں بھی تدریجی ترقی نظر آتی ہے جو بیت پر جا کر مکمل ہوتی ہے۔ ساخت کے اعتبار سے اس مرثیہ میں رجز، جنگ اور شہادت موجود ہے۔ ایسے ہی ان کے مرثیوں میں وہ عناصر جو اجزائے مرثیہ قرار پائے بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کسی میں چہرہ سراپا، اور شہادت ہے، کسی میں چہرہ اور رخصت ہی میں بین کو جوڑ کر مرثیہ ختم کر دیا ہے کبھی جنگ سے مرثیہ شروع کر کے شہادت اور بین نظم کیا ہے۔ بعد کے مرثیوں میں کل اجزائے ترکیبی بھی ملتے ہیں۔ غرض ان پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیے کو وسعت دینے کے لیے مرثیہ گو مختلف مضامین کا اضافہ کر رہا ہے۔ اوپر چونکہ رجز کی مثال دی جا چکی ہے اس لیے اسی سلسلے میں فصیح کے رزمیہ مضامین کا جائزہ لے لینا مناسب ہے۔

فصیح کا لکھنؤ اگرچہ عیش و عشرت کے لیے مشہور ہے لیکن اس رجحان کے ساتھ ساتھ لوگوں میں فنون سپہ گری سے دلچسپی تھی۔ بڑی بڑی لڑائیاں چاہے کم ہوتی ہوں لیکن طاقت کے استعمال او دا ظہار کے آئے دن موقع پیش آتے رہتے تھے۔ اپنی بات اونچی رکھنا، اپنی برتری اور فوقیت جتانا جب ہر شخص کے مدنظر ہو اور ہتھیاروں کے استعمال پر کوئی پابندی نہ ہو تو لازمی طور پر ان کے استعمال سے واقفیت و مہارت زندگی کے تحفظ و بقا سے وابستہ ہے اس لیے اس زمانے کے لوگ اگر نغمۂ چنگ و رباب کے فریفتہ تھے تو تلواروں کی جھنکار کے بھی شیدائی تھے۔ میدان جنگ میں لڑائیاں لڑنے کا دم نہیں تھا تو ان کا ذکر تو سن سکتے تھے۔ اس لیے اس زمانے میں خاص طور پر رزمیہ مضامین کی طرف توجہ کی گئی اور فصیح نے زور بیان اور قوتِ نظم سے جنگ کی جاندار تصویریں پیش کیں۔ لڑائی کے بیان سے پہلے کربلا کا ایسا ماحول پیش کیا جس میں فوجوں کی تیاری، اسلحوں کا شور، طبیعتوں کی جولانی موجود ہو تاکہ جنگ کے لیے ایک موزوں پس منظر تیار ہو سکے اس

قسم کے زیادہ تر مرثیے جنگ یا متعلقات جنگ کے مضامین سے شروع ہوتے ہیں۔ ''کربلا میں جو صفِ جنگ کا سامان ہوا'' سے یہ مقامات دیکھئے:

رن میں چھایا ہوا تھا شام کا لشکر جوں ابر — کئی گنتی کے مسلمان تھے اور لاکھوں گبر
تھے مگر شہ کے جواں نعرہ زناں شکل بزر — موجزن بحر شجاعت تھا نہ تھی طاقت صبر

پاسِ آداب سے تلوار نہ کر سکتے تھے
منتظر حکم کے تھے شاہ کا منہ تکتے تھے

اس طرف مستعدِ جنگ تھے حضرت کے جواں — اس طرف شام کے لشکر نے اٹھائے تھے نشاں
عمرِ سعد جو تھا فوج ستم میں سلطاں — فوج آراستہ کرتا تھا کھڑا بے ایماں

کشورِ رے کی حکومت کا تمنائی تھا
لشکرِ شام میں مشغول صف آرائی تھا

ابن حجاج کو بلوا کے کہا اے غم خوار — کرتا ہوں میمنہ کی فوج کا تجھ کو سردار
نہر پر دستے سواروں کے رہیں چوکیدار — قطرۂ آب نہ شبیر کو پہنچے زنہار

شیر سیراب جو ہوتا ہے تو قہر آتا ہے
تشنہ ہوتا ہے تو اک وار میں مرجاتا ہے

پھر کہا شمر سے سن اے پسر ذی الجوشن — میسرہ کا ہے تو سردار کہ ہے روئیں تن
شہرہ سنتا ہوں میں مدت سے ترا اے پرفن — کہ شجاعانِ عراقی میں تو ہے شیر افگن

آج شمشیر تری شعلہ فشاں ہووے گی
آج برش ترے خنجر کی عیاں ہووے گی

گیارہ بارہ بندوں میں فوج یزیدی کی تیاری دکھائی ہے۔ اس کے بعد فوجِ حسینی کی تیاری کا ایک بند پیش کیا ہے جس کے بعد علم داری کے بیان کی طرف سے مڑ گئے ہیں کیوں کہ علم دار کے بغیر فوج کی ترتیب کیسے ممکن ہے۔ علم کے امیدوار جناب عون و محمد، حضرت علی اکبر، پسران حضرت مسلم، حضرت قاسم، حضرت عباس ہیں۔ کیونکہ سب ہی کو کسی نہ کسی پہلو سے اس عہدے کا حق پہنچتا ہے۔ امام حسین حضرت عباس کے حق میں فیصلہ کرتے ہیں۔ یہ بیان صرف چار بندوں میں ہے:۔

بارک اللہ کہا شاہ نے ہو کر خوش حال ۔۔۔ اور صف آرا ہوئے میداں میں شہ نیک خصال
میمنہ سونپا بن قین کو شہ نے فی الحال ۔۔۔ میسرہ ابن مظاہر کو بہ اشفاق کمال

پھر علم دستِ مبارک میں لیا مولا نے
جلوہ گر پرچم زریں کو کیا مولا نے

سب رفیقوں کی طرف شاہ نے کی جھک کے نگاہ ۔۔۔ متوجہ ہوئے پھر سوئے عزیزاں ناگاہ
بس کہ تھی منصبِ اعلیٰ کی ہر اک شخص کو چاہ ۔۔۔ سب طلب گارِ علم دیکھتے تھے جانب شاہ

اس طرف مسلم و زینب کے پسر تھے مشتاق
اکبر و قاسم و عباس ادھر تھے مشتاق

تھے جو مسلم کے پسر سبطِ علی اعلا ۔۔۔ ان کے نانا تھے علمدار، تمنا تھی بجا
بیٹے زینب کے جو تھے ان کے تھے حیدر نانا ۔۔۔ دادا جعفر تھے علمدار شہ ہر دوسرا

دادا اکبر کے علمدار تھے اور قاسم کے
باپ تھے شیر خدا ماہِ بنی ہاشم کے

شہ نے عباس کو ناگاہ پکارا اس آں ۔۔۔ اور کہا تم ہو بہر طور علم کے شایاں
آکے عباس ہوئے شاہ کے پہلے قرباں ۔۔۔ پھر علم لے کے کہا ہے مری عزت کا نشاں

کبھی فرزند محمد کے قدم چومتے تھے
کبھی آنکھوں سے لگا کر وہ علم چومتے تھے

لڑائی کے بیان میں شروع اور آخر کے مرثیوں میں واضح فرق ہے لیکن شروع کے مرثیوں میں بھی جنگ کی تفصیل ہے۔ ہتھیاروں کے استعمال کا بیان ہے جنگجوئی کا ماحول ہے جس میں بہت کچھ پہلی صدی ہجری کی میدان کی وہ جھلک موجود ہے جو کتب مقاتل اور تاریخی کتابوں سے ملتی ہے۔ شروع کے ایک مرثیے "محرم آیا ہے اے محبور سول روتے ہیں کربلا میں" کے ان چند بندوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے:۔

جب آیا میداں میں وہ دلاور پکارا اے قوم ہوں میں ہاشم
عمر ہے میرے چچا کا بیٹا وہ نکلے میداں میں ہے یہ لازم
یہ سن کے کانپا امیرِ لشکر کہ ناجواں مرد تھا وہ اظلم
جسے سمجھتا تھا میں دلاور بلائے ہر ایک وہ ملازم

کہا کہ تم میں ہے جو بہادر سورن میں ہاشم سے لڑنے آوے
نہال کر دوں گا ایک دم میں سر اس کا جو کوئی کاٹ لاوے

یہ سن کے شمعون بن مقاتل حلب کا جو تھا رئیس ناری
ہزار اسوار کا تھا مالک وہ نکلا میداں میں ایک باری
جب آیا ہاشم کے وہ مقابل تو یوں پکارا بہ دوستداری
کہ ہے بزرگوں میں تو حلب کے گئی ہے کیوں تیری عقل ماری

یہ کیا جہالت ہے مال و دولت گنوا کے آیا ہے جان دینے
یہ کیا ضلالت ہے ہاتھ سب سے اٹھا کے آیا ہے جان دینے

ہاشم اس کا جواب دیتے ہیں اور جنگ کا آغاز ہو جاتا ہے:۔

لعیں نے چاہا جواب دیوے کہ اس بہادر نے نعرہ مارا
ڈپٹ کے گھوڑا جو آیا ہاشم، عدو کو لڑنے کا تھا نہ یارا

لگایا نیزہ پڑا وہ خالی اجل کا کچھ چل سکا نہ چارا
پڑی جو ہاشم کی تیغ سر پر تو پشت زیں پر ہوا دوپارا
ادھر کو آدھا ادھر کو آدھا گرا زمین پر جو پشت زیں سے
خروش اللہ اکبر اٹھا قشون کیں سے سپاہ دیں سے

دعا سکینہ یہ کر رہی تھی رواں تھی آنسو جگر تھا بریاں
کہ لے کے نکلا ہزار سوار بھائی شمعون جس کا نعماں
کہا کہ جانے نہ پاوے ہاشم سوار و گھیرو میان میداں
جھکا جو بادل ساوہ رسالہ تو برسا تیروں کا اس پہ باراں
سمند ہاشم تھا گرم جولاں زمین مقتل تھلک رہی تھی
کھنچی ہوئی تھی جو سیفِ قاطع گھٹا میں بجلی چمک رہی تھی

پکارا نعمان شامیوں کو یہ کیا غضب ہے کہ تم ہو مڑتے
کیا ہے شمعوں کو اس نے بے سر قصاص خوں کا نہیں ہو کرتے
اکیلا ہاشم ہے تم ہزاروں مقابل اس کے نہیں ہو لڑتے
ہے میری آنکھوں سے خوں ٹپکتا خی کو دیکھا ہے رن میں مرتے
یہ کہہ کے کوڑا کیا لعیں نے بہ شکل دیو سفید آیا
ادھر سے ہاشم شگفتہ خاطر بہ شکل صبح امید آیا

بلایا گھوڑا کمر پکڑ کے اٹھایا ہاشم نے چابکی سے
بلند سرے سے کیا لعیں کو زمیں پہ مارا گیا وہ جی سے
ہوئے یہ نعماں کے چورا عضا کہ جیسے چکی میں کوئی پیسے
ہوا وہ شمعوں سے جا کے ملحق ملا سقر میں شقی شقی سے
نشان نعماں کا جو لیے تھا اسے دلاور نے بھی پکارا
نشاں گرایا زمیں کے اوپر نشان والے کو جا کے مارا

شروع کا کلام ہونے کی وجہ سے اس مرثیے میں متروک الفاظ بھی موجود ہیں اور حشو، تعقید وغیرہ کے عیوب بھی۔ بہر حال اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ فصیح نے بھی ابتدا سے رزمیہ مضامین کا بیان مرثیے میں شروع کر دیا تھا جسے ان کے معاصر ضمیر نے زیادہ ترقی دے کر پیش کیا۔ اس کا ذکر تو اپنی جگہ پر آئے گا، لیکن بعد میں لکھے ہوئے مرثیوں میں فصیح نے جنگ کے جو بیانات پیش کیے ہیں وہ صفائی بیان اور تناسب الفاظ کے ساتھ ساتھ مرقع نگاری کی بھی اچھی مثالیں ہیں۔ ان کوششوں نے جنگ کے مناظر کے تفصیلی بیان کو مرثیے کا مقبول جز بنا دیا۔ فصیح کے مراثی کی مطبوعہ جلدیں بہت کامیاب ہیں اس لیے مثالیں دینا اور بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ پسران مسلم کی جنگ کا یہ منظر دیکھئے:۔

یہ رجز پڑھ کر بڑھا چند قدم عبد اللہ — اور محمد سے کہا تم یہیں ٹھہرو سر راہ
تم رہو میں انہیں کرتا ہوں اکیلا ہی تباہ — ہم ہیں شیروں کے خلف ہے یہ سپاہِ روباہ

تم کرو سیر ابھی ہم صف شکنی کرتے ہیں
تم گنو کشتوں کو ہم تیغ زنی کرتے ہیں

کہہ کے یہ بھائی سے اک نعرہ کیا حیدر وار — جو عدو آیا مقابل وہ ہوا طعمۂ مار
نیزہ جو سینے پہ مارا وہ ہوا پیٹھ کے پار — جنگ مغلوب ہوئی ہو گئے اعدائی انتار

جس گھڑی حملہ کیا صف میں در آیا غازی
نعرہ کرتا ہوا جوں شیر نر آیا غازی

نیزہ غازی کا کیا تیغ سے اعدا نے قلم — اس گھڑی تیغ شرر بار ہوئی اس کی علم
صاعقہ گرنے لگا اہل ستم پر پیہم — برق خاطف سی چمکتی تھی وہ شمشیر دو دم

او جچی بن کے لعیں سامنے خم ہوتا تھا
ایک ہی وار میں سر اس کا قلم ہوتا تھا

رن میں کی مرکب چالاک نے ایسی تگ ودو　　تین حملوں میں ہوئے قتل لعیں دو کم سو
تھی عیاں تیغِ شرر بار سے اک آگ کی لو　　خونِ اعدا سے یہی قتل کے میدان میں رو

ڈانڈ برچھوں کے تھے ہاتھوں میں ستم گار لیے
نیزے کرتا تھا قلم ہاتھوں میں تلوار لیے

کیا شجاعت تھی جواں مردی تھی سبحان اللہ　　دھوپ وہ تیز کہ ہوتا ہے ہرن جس میں سیاہ
غلبہ تھا پیاس کا وہ سب سے کہ حالت ہو تباہ　　تیسرا دن تھا کہ پانی پہ پڑی تھی نہ نگاہ

اس پہ تنہا وہ جواں صف شکنی کرتا تھا
قلب میں فوج کے شمشیر زنی کرتا تھا

فصیح اکیلے اکیلے کی لڑائی دکھانے میں زیادہ تفصیل کی طرف نہیں جاتے۔ ایک پہلوان سے لڑائی کا بیان عموماً تین چار بند سے زیادہ کا نہیں ہوتا۔ حضرت قاسم اور ازرق اور اس کے بیٹوں کی جنگ کے بعض مقامات لکھے جاتے ہیں تاکہ اندازہ ہو جائے:۔

گھوڑے کو ادھر حضرت قاسم نے بڑھایا　　اک اور پسر ازرقِ ملعون کا آیا
نوشاہ کے شانے کے اوپر نیزہ لگایا　　زخمی ہوا فرزند حسن خوں میں نہایا

پھر باگ لے گھوڑے کی لگا لڑنے لعیں سے
اور خون ٹپکتا تھا پڑا خانۂ زیں سے

القصہ ستم گار جو آیا تھا مقابل　　قاسم نے جہنم میں کیا اس کو بھی داخل
دو اور جو باقی تھے کیا ان کو بھی بسمل　　نوشاہ کی جرأت کے ستم گر ہوئے قائل

ازرق کے لہو آنکھوں میں اس دم اتر آیا
جوں فیل دماں دوڑ کے نوشاہ پہ آیا

قاسم نے شجاعت سے وہیں تیغ سنبھالی　　جس وقت چلا نیزہ کیا زین کو خالی
بجلی سے لگی کوندنے جب تیغ ہلا لی　　للکار کے جا پہنچا وہ ابنِ شہ عالی

اک ہاتھ پڑا ازرقِ شامی کی کمر پر
دو ٹکڑے ہوا رک نہ سکا وار سپر پر

ایک دوسرے مرثیہ میں سے حر کی جنگ کا صرف ایک بند پیش کیا جاتا ہے:۔

صفوں کو چیرتا غازی در آیا شام کے دل میں
لگی شمشیر ہندی کوندنے بجلی سے بادل میں
بہادی آنِ واحد میں لہو کی سیل مقتل میں
پراگندہ ہوئی فوجِ شقی گھبرا کے جنگل میں

لہو میں تیغ جو ہر وار کے جوہر چمکتے تھے
شفق پھولی نظر آتی تھی اور اختر چمکتے تھے

مرثیہ کے ایک جز کی حیثیت سے سراپا کا اضافہ تیرہویں صدی ہجری کی چیز ہے جس میں میر ضمیرؔ نے نئے نئے پہلو نکالے ہیں۔ فصیحؔ کے یہاں بھی اس کا عنصر موجود ہے لیکن عموماً کسی شہید کا سراپا نظم کرنے میں وہ اہتمام نہیں کرتے البتہ امام حسین کے ساتھیوں کو جب پیش کرتے ہیں تو ان کی تصویر کھینچنے کی کوشش کرتے ہیں اور ہر ایک کی نمایاں خصوصیات کی طرف اشارہ کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔

آگے آگے فوج کے عباس جاتا تھا بڑھا　　منہ پہ سرخی چشم شہلا میں شجاعت کا نشا
سر پہ عمامہ سفید اور دوش کے اوپر عبا　　سر سے پاؤں تک نظر آتا تھا عالم نور کا

چاند سا گورا تو منہ اور گرد نکلا خط سیاہ
جس طرح ابرسیہ میں سے نکل آتا ہے ماہ

اکبر مظلوم کی سج کا کروں میں کیا بیاں　　شانِ حیدر شوکت احمد تھی چہرے سے عیاں
قد موزوں، بکھرے گیسو، منہ پہ سبزے کا نشاں　　ہاتھ میں نیزہ، کمر میں تیغ، شانے پر کماں

نرگسی آنکھوں سے منہ بابا کا ہر دم دیکھنا
مسکرا کر قبضۂ شمشیر پیہم دیکھنا

حضرت قاسم کا سن چھوٹا سا چہرہ چاند سا — ہولے ہولے گفتگو ہنس ہنس کے ہر دم بولنا
لاڈ کر کے ہر گھڑی سرور سے کہنا اے چچا — میرا یہ تعویذ بازو کھول کر پڑھیے ذرا

پاس میرے ہے وصیت نامہ بابا جان کا
مجھ کو پہلے حکم دیجئے جنگ کے میدان کا

بعض مرثیوں میں مختصر طور پر ایسا سراپا بھی ملتا ہے جس میں سوچ سوچ کر لائی ہوئی تشبیہیں ہیں۔ ان بیانات میں وہ روانی اور صفائی نہیں جو ان کے کلام کی خصوصیت ہے۔ یہ غالباً ان کے آخر زمانے کا کلام ہے جس میں انھوں نے سراپا نگاری کے مروجہ انداز سے اثر لیا ہے۔ مثال کے لیے صرف ایک بند کافی ہے۔ حضرت عباس کا بیان ہے:۔

تھے جمع شب و روز بہم یعنی خط و رو — تھی عطر فشاں کوسوں تلک نکہتِ گیسو
مژگاں تھے ہر ایک سہم قضا، قوس تھے ابرو — ساعد جو بلوریں تھے تو الماس تھے بازو

تھا نخل صنوبر سا کشیدہ قدِ بالا
نے بلکہ صنوبر سے بھی خوبی میں دوبالا

تشبیہات و استعارات سے فصیح پرہیز نہیں کرتے لیکن ان کے یہاں ان خوبیوں کے استعمال کا معمول یہ ہے کہ وہ بے تکلفی سے نظم ہوتی ہیں۔ غزل میں وہ ناسخ کے شاگرد ضرور تھے لیکن اپنے استاد سے مضمون آفرینی اور بیان کا تصنع انھوں نے نہیں سیکھا بقول شاد:۔

"وہ زبان کی سلاست اور روز مرّہ کو نہیں چھوڑتے۔ استعارہ و تشبیہ، ایہام و دیگر تکلفات زائد کے پیچھے نہیں پڑ جاتے کہ چاہے اصلیت کا خون کیوں نہ ہو جائے

مگر کوئی نیا غیر لازمی تکلف پیدا ہو۔۔۔(ان کے یہاں) جو شان ترتیب و اصلیت وو لکشی ہے ہزار تکلفات شاعرانہ اس پر صدقے ہیں۔"[1]

چہرے کے حصّے میں جو ماجرا کا حصّہ ہوتا ہے اس میں حرم سرا کے اندر کی گھریلو زندگی، رخصت کے مناظر میں یا مختلف موقعوں کے مکالموں میں جس سادگی سے واقعہ نگاری کا حق ادا کرتے ہیں اسی کی وجہ سے مرثیہ گوئی میں ان کو یہ بلند مقام حاصل ہوا ہے۔ ان مقامات پر تشبیہیں اور استعارے بھی کلام کا جز ہوتے ہیں لیکن ان میں تصنع اور تکلف نہیں ہوتا۔ ایک مرثیہ تو استعارہ و تشبیہ سے شروع ہی کرتے ہیں اور مستعار و مشبہ کی صراحت بھی کرتے جاتے ہیں۔

خزاں جب آئی چمن میں تو پھر بہار کہاں ہوئی جب آمدِ دے نخل میوہ دار کہاں
وہ بلبلوں کے کہاں چہچہے پکار کہاں وہ سرخ پھول کہاں اور وہ سبزہ زار کہاں

سموم سے ثمر نارسیدہ گرتے ہیں
چمن میں برگِ خزاں دیدہ اڑتے پھرتے ہیں

چمن محبوں کا دنیا ہے اور بہار اسلام خزاں ہے سلطنت اہلِ حرب نافر جام
ہیں عندلیب محبان اہل بیت کرام اور اس چمن کے گل تر ہیں آل خیر انام

حسین نخل ثمر دار میوے دل بر ہیں
سو اس میں اک ثمر نارسیدہ اصغر ہیں

اسی طرح بہار باغ سے مطابقت کرتے گئے ہیں۔ آگے چل کر حضرت علی اکبر کی جنگ کے بیان میں بھی انداز بیان یہی رکھا ہے۔ دو بند یہاں لکھے جاتے ہیں:۔

---

1 فکرِ بلیغ حصہ دوم (غیر مطبوعہ)

یہ سن کے نکلے کئی فوج کیں سے کالے ناگ — کہ ناگہاں علی اکبر نے لی عقاب کی باگ
لگی برسنے مجاہد کی آب تیغ سے آگ — جلا دیا انھیں تھی جن کو اہل بیت سے لاگ

وہ تیغ شعلۂ نار سقر سے کیا کم تھی
مخالفوں کے لیے کربلا جہنم تھی

وہ بھوک پیاس وہ دھوپ اور وہ سینہ پر داغ — پر اس کی برق درخشاں کا تھا فلک پہ دماغ
سپاہ کیں متفرق تھی جوں کبوتر وزاغ — اس آب تیغ سے پھولا تھا طرفہ کھیت میں باغ

یہ ذوالجناح کی چالاکیاں تھیں بلوے میں
کہ جیسے محو ہو طاؤس باغ جلوے میں

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ان کے بہت سے مرثیوں میں چہرہ ہے ہی نہیں بلکہ جنگ کا بیان، یار خصت کا ذکر یا شہادت سے مرثیہ شروع ہوتا ہے اور خیمہ کے اندر کے حالات کا مرثیے میں ذکر ہوتا ہے لیکن جن مرثیوں میں چہرہ نظم کیا ہے ان میں صبح کا منظر، انصار اور اعزا کی حالت وغیرہ بڑی خوبی سے بیان کی ہے۔ کبھی کبھی یہ حصہ چالیس پینتالیس بند تک کھنچ جاتا ہے۔ ایک مرثیہ کے چہرے کے بیچ کے کچھ حصے دیکھئے:۔

جب کربلا میں صبح شہادت ہوئی عیاں — پھولی شفق تو سرخ ہوا روئے آسماں
عکسِ شفق سے خیمے نظر آئے خوں چکاں — اور سرخ پوش سب نظر آتے تھے نوجواں

کہتے تھے سر کٹانے میں اب کیا درنگ ہے
چہرے پہ غازیوں کے شہادت کا رنگ ہے

گلگوں ہوا ہے رنگِ بیابان کربلا — گویا کہ بحر خوں تھا وہ میدان کربلا
تھے جمع شہ کے در پہ جوانانِ کربلا — مشغول تھا وظیفے میں، مہمان کربلا

فضہ نے جا کے دی یہ صدا اس امام کو
حاضر ہوئے ہیں در پہ فجر کے سلام کو

آیا جو در پہ خیمہ کے سردار دوسرا   دیکھا کہ سب سوار ہیں باندھے ہوئے پرا
کاندھے پہ ہے نشان علمدار کے دھرا   سب ہنس رہے ہیں پیاس کا شکوہ نہیں ذرا

ہنستا ہے کوئی دستِ علمدار کھینچ کر
اور دیکھتا ہے منہ کوئی تلوار کھینچ کر

نیزے کو اپنے دیتا ہے کوئی کھڑا تکاں   چمکارتا ہے گھوڑے کو اپنے کوئی جواں
لے کر کسی کی کھینچ رہا ہے کوئی کماں   قبضے کو تھام کر کوئی کرتا ہے امتحاں

کہتا ہے یا حسین کوئی، کوئی یا علی
کرتا ہے کوئی نعرۂ یا مرتضی علی

عباس سے یہ کہتے ہیں مسلم کے گلعذار   واللہ اے چچا ہے یہی وقتِ کار زار
ٹھنڈی ہوا ہے صبح ہی لڑنے کی ہے بہار   جب دھوپ ہوگی پیاس سے سب ہوں گے بے قرار

اس دم لڑیں تو سیکڑوں سر کاٹ لائیں گے
گرمی ہوئی تو مفت میں سب مارے جائیں گے

جناب حُر کی عمر سعد سے گفتگو اور امام حسین کے پاس آ کر معافی کی خواستگاری کئی مرثیوں میں بیان کی گئی ہے۔ ان میں واقعہ ایک ہی ہونے کے باوجود بھی کچھ ترتیب اور کچھ اندازِ بیان کا فرق ہے۔ ان سے جناب حُر کے کردار کا اندازہ ہوتا ہے اور مکالمے کی خوبی ظاہر ہوتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ امام حسین کی بزرگی اور ان کے طریق عمل کے صحیح درست ہونے پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اس میں اس ذہنی کشمکش کی بھی ہلکی سی جھلک موجود ہے۔ جس سے حُر دوچار ہے۔

تب کہا حُر نے کہ سیّد ہے امام کونین — دختر احمد مرسل کا ہے یہ نور العین
میرے ہاتھوں سے اگر قتل ہو میداں میں حسین — روح زہرا کہیں جنت میں نہ ہووے بے چین

یہ شجاعت کہیں ضائع نہ مرا دین کرے
تو تو تحسین کرے فاطمہ نفرین کرے

پسر سعد لگا کہنے پس و پیش نہ کر — تو سپاہی ہے یہ باتیں نہیں تجھ کو بہتر
حکمِ حاکم سے تو لڑتا ہے تجھے کیا ہے خطر — کام کر اپنا کہ ہاتھ آوے ترے خلعت و زر

لائق مدح ہے اور قابلِ احسنت ہے تو
دل چرانے میں بڑا عیب ہے ساونت ہے تو

حُر کا ایک بھائی تھا اور ایک پسر ایک غلام — ان کو لے جا کے کنارے پہ کیے ان سے کلام
ہے حسین ابن علی سبط نبی سب کا امام — جنگ کرنا ہے پیمبر کے نواسے سے حرام

نہیں لڑتا تو شجاعت میں خلل آتا ہے
جنگ کرتا ہوں تو ایمان مرا جاتا ہے

یاد ہیں تم کو حسین ابن علی کے احساں — تشنہ لب دشت میں تھے سب مرے لشکر کے جواں
اس گھڑی شہ نے علمدار کو بھیجا فرماں — پانی عباس نے لشکر کو پلایا اس آں

جو کہ احسان کرے اس سے نہیں لڑتے ہیں
اپنے محسن سے جواں مرد کہیں لڑتے ہیں

یاں تلک میں ہی اسے گھیرے ہوئے تھا لایا — یہ نہ سمجھا تھا کہ سید سے لڑیں گے اعدا
اب ارادہ ہے کہ واں جا کے میں بخشاؤں خطا — توبہ مقبول اگر ہو تو خوشا حال مرا

گر نہ مقبول ہوئی توبہ تو پھر آؤں گا
تیغ سے اپنا گلا کاٹ کے مرجاؤں گا

تم ہو مختار مرے ساتھ چلو یا نہ چلو   دین چاہو تو چلو، چاہو جو دنیا نہ چلو
مجھ کو واللہ کسی کی نہیں پروا نہ چلو   پاس ایماں کا اگر ہووے تو مردانہ چلو

میں ٹھہرتا نہیں جنت کی ہوا آتی ہے
بارک اللہ کی گردوں سے صدا آتی ہے

اہل حرم کی زندگی، عادات واطوار، لہجہ و گفتگو، جذبات واحساسات پر لکھنوی شرفا کی گہری چھاپ ہے۔ اس کے کچھ پہلوؤں پر ہم نے دوسری جگہ بحث کی ہے۔ یہاں صرف اس کا ذکر کرنا ہے کہ فصیح نے بھی رخصت، بین، قید خانہ، یا جہاں بھی ان لوگوں کے جذبات واحساسات کی ترجمانی کی ہے وہاں ہندستانی عورتوں کے لب ولہجہ اور نفسیاتی ردعمل کو ملحوظ رکھا ہے۔ اس ضمن میں شادی کی وہ رسمیں، سہاگ کی وہ نشانیاں، اور بدشگونی کے وہ تصورات بھی آتے ہیں جو خالص ہندستانی ہوتے ہوئے بھی مرثیوں میں پیش کیے جاتے ہیں۔ فصیح نے بھی ان کے بیان سے غم والم کی لہر کو تیز کیا ہے اور تہذیبی علامتوں کے ذریعے دلوں پر نشترزنی کی ہے۔ اس سے اس عہد کے بعض رسم ورواج کا بھی اندازہ ہوتا ہے جس ماحول میں فصیح مرثیہ کہہ رہے تھے اس میں ان کی کامیابی کا ایک اہم معیار سننے والوں کی صلاحیت تھا۔ اس پہلو سے کامیاب ہونے کے لیے مرثیے میں انسانی قدروں کو نمایاں کرنے اور اسے عام زندگی سے قریب لانے کی ضرورت تھی۔ شادی کی بعض رسموں کے بیان سے فصیح نے جگہ جگہ اس مقصد میں کامیابی حاصل کی ہے۔ قاسم نوشاہ کی لاش میدان سے خیمہ میں آنے والی ہے۔ جناب شہربانو کہتی ہیں:

ہے کدھر دولہا کی ماں جاؤ ذرا جلدی بلاؤ   خوں میں ڈوبا ہوا سہرا اسے دولہا کا دکھاؤ
میری شہزادی کو یاں ہاتھ پکڑ کر لے آؤ   لوگوں منہ کھول دو سر کھول دو گھونگھٹ کو ہٹاؤ

رانڈ ہوتی ہے بنی آنکھوں سے کاجل پونچھو
خاک ماتھے پہ ملو مانگ سے صندل پونچھو

جلد دروازے پہ رنڈ سالہ پنہا کر لاؤ کالی چادر کوئی پاؤ تو اڑھا کر لاؤ
چاند سے ماتھے سے افشاں بھی چھڑا کر لاؤ ناک سے نتھ مری پیاری کی بڑھا کر لاؤ

اوڑھنی دور کرو کھول دو چہرا لوگو
نوچ کر پھینک دو مقیش کا سہرا لوگو

ہاتھ سے موتیوں کے کنگنے کا ڈورا توڑو ہوگئی رانڈ بنی چوڑیاں جلدی پھوڑو
جوڑے کے نام نہ اک تار گلے میں چھوڑو بزم شادی سے اٹھا غم کی طرف منہ موڑو

لاش آئی مرے داماد کی در پر رن سے
خوں بہا جاتا ہے دولہا کی کٹی گردن سے

اس کے بعد جناب شہر بانوان حسرتوں کا ذکر کرتی ہیں جنہیں بے سر و سامانی کی باعث کربلا میں شادی کے موقع پر نہیں کر سکیں۔ لیکن سوچتی تھیں کہ جب سب لوگ مدینہ واپس پہنچیں گے تو وہ اپنے ارمان اس طرح نکالیں گی۔

اپنے سمدھن سے کہوں گی کہ بڑی دھوم سے آؤ میرے داماد کو پھر دولہا بنا کر لے آؤ
سر پر مقیش کے پھولوں کا بھی سہرا بندھواؤ کنگنا بھی موتیوں کا باندھ دو مہندی بھی لگاؤ

آج نوشاہ کے سہرے کی بلائیں لوں گی
آج نوشاہ کو ڈیہری میں سلامی دوں گی

منہ سے نوشاہ کے شرمندہ رہی بیاہ کی رات اس خجالت سے رہی آج تلک تلخ حیات
سرخرو آج کرے مجھ کو مجیب الدعوات دیکھوں کن آنکھوں سے دروازے پہ دولہا کی برات

چاو اور چوچلے دیکھوں میں دولہن دولہا کے
کبھی قربان ہوں قاسم کے کبھی کبرا کے

سمدھنیں آ کے جب اتریں گی عجب ہو گی بہار　　ان کی گردن میں پہناؤں گی میں پھولوں کے ہار
دھوم ہو گی ہوئی جب پھولوں کی چھڑیوں کی مار　　ہوئے گا ان کے لیے قند کا شربت تیار

خوان پھولوں کے چنے جائیں گے ان کے آگے
تازہ میوں کے طبق آئیں گے ان کے آگے

جب جناب قاسم کی لاش میدان سے آنے کی خبر ہو اس وقت یہ لمبی باتیں جناب شہر بانو سے کہلوانا ایک طرح سے موزوں نہیں اس لیے کہ اس گھبراہٹ اور شدید غم کے موقع پر ان حسرتوں کی طرف فوراً شاید دھیان نہیں جائے گا لیکن نفسیات انسانی کا رد عمل عجیب وغریب ہوتا ہے۔ یہی بند جو بظاہر نامناسب معلوم ہوتے ہیں نارسیدہ آرزوؤں اور حسرتوں کا ایک کارواں پیش کر دیتے ہیں کہ جب کہ مجمع میں انھیں سنایا جاتا ہے تو ہر مصرع سامعین کے دلوں پر تیر کی طرح لگتا ہے اور وہ بے قرار ہو اٹھتے ہیں اور یہی مرثیہ گو کا مقصد ہے۔ چونکہ سننے والے یہ جانتے ہیں کہ ان باتوں کا پورا ہونا اب ممکن نہیں ہے حالانکہ اس وقت کی ہر ماں کو اپنی بیٹی کے بیاہ میں یہ سب کرنے کے ارمان ہوتے ہیں اس لیے غم کا پہلو ان بندوں میں نمایاں ہو جاتا ہے۔

ایک دوسرے مرثیہ میں جناب قاسم کی والدہ بیٹے کی شہادت پر بین کرتی ہیں۔ ایسے موقع پر کبھی ماں کہتی ہے کہ میرا لال ابھی سو رہا ہے اس سے نہ بولو، کبھی تجاہل عارفانہ سے کہتی ہے کہ وہ تو اچھا بھلا ہے تم لوگ روتے کیوں ہو۔ فرط محبت میں رنج و غم کے اظہار کے یہ طریقے ہماری سوسائٹی میں رائج ہیں۔ فصیح نے بھی مادر قاسم کی گریہ وزاری میں رنج و غم کے پہلو اسی طرح ابھارے ہیں:

میداں سے مرے سامنے وہ گھر کو پھرا ہے　　اے لوگو سلامت وہ مرا ماہ لقا ہے
زخمی بھی نہیں اوچھا سا اک نیزہ لگا ہے　　سہرا مرے محبوب کے ماتھے پہ بندھا ہے

میداں سے پھرا آتا ہے نوشاہ سلامت
لے آؤ اسے خیمے میں اللہ سلامت

لے لے کر مرے لال کا تم نام نہ پیٹو   اے بیبیو آتا ہے کلیجہ مرے منہ کو
میداں کی طرف بہر خدا دیکھنے تو دو   ٹھہرو تو ذرا سامنے سے، دم تو ذرا لو

ایسی تو نہ تھی زرد مرے ماہ کی صورت
اے بی بیو پہچانو تو نوشاہ کی صورت

سرور نے کہا بھابی یہ قاسم ہے تمہارا   سچ کہتی ہو میدان سے آتا تھا یہ پیارا
اعدا نے پھر آنے نہ دیا گھیر کے مارا   تلواروں کے زخموں سے بدن چور ہے سارا

روندا گیا گھوڑوں کے سموں سے بدن اس کا
تن ٹکڑے ہوا پرزے ہوا پیرہن اس کا

یہ سن کے اماں بولی کہ ہے ہے یہ بنا ہے   یہ لال مرا خاک میں اور خوں میں سنا ہے
نقشہ مرے قاسم کا ہے یا نقش فنا ہے   یہ ہاتھ بھرے خوں میں ہیں یا رنگِ حنا ہے

یا شاہ مری گود میں دو ابن حسن کو
دولہا کی ذرا شکل دکھا دوں میں دولہن کو

گودی میں لیا لاشے کو با گریہ وزاری   منہ چوم کے کہنے لگی اماں گئی واری
پہچانی گئی ماں سے نہ یہ شکل تمہاری   میں جانتی رن سے ابھی آتی ہے سواری

مسند ابھی خیمے میں بچھا آئی ہوں قاسم
نیٹری کو بنا گھر میں بٹھا آئی ہوں قاسم

شاد عظیم آبادی فصیح کے کلام کی مقدار کا فکر بلیغ جلد دوم میں دو جگہ ذکر کیا ہے۔ ایک جگہ چار جلدیں مرثیہ وسلام کی لکھی ہیں دوسری جگہ دو جلدیں مراثی کی۔ مثنویوں میں ایک مثنوی نان ونمک کا ذکر کیا ہے۔ پھر دوسری جگہ مثنویوں کی تعداد چار لکھی ہے لیکن کسی کا نام نہیں لکھا، البتہ آٹھ دس مناقب کا تذکرہ ہے

صفدر حسین نے تین مطبوعہ جلدوں کا ذکر کیا ہے جن پر مطبع کا نام نہیں۔ ان میں ان کے انداز کے مطابق تقریباً اسی 80 مرثیے ہوں گے۔[1] فصیح کے کچھ چھوٹے چھوٹے مرثیے شائع ہو گئے ہیں اور لوگوں میں مقبول ہیں۔ ان کے علاوہ ان کے مرثیوں کی قلمی نقلیں ہم نے بہت سے ذاتی ذخیروں اور کتب خانوں میں دیکھی ہیں۔ ان کے تیس مرثیے جو مختلف ذرائع سے ہم نے خود فراہم کیے ہیں انھیں پر اس جائزے کا انحصار ہے۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس فصیحؔ کے قلمی مرثیوں کی ایک ضخیم جلد ہے جس میں سو مرثیے ضرور ہیں۔ ہندستان سے باہر رہنے کے باوجود ان کی مدت شاعری کو دیکھتے ہوئے ان کے کلام کی یہ مقدار بہت کم ہے۔ بہت کم گو شاعر بھی پچپن سال کی شاعرانہ زندگی میں ہزار نہیں تو پانچ چھ سو مرثیے ضرور کہے گا، لیکن افسوس ہے کہ اس وقت ان کے مرثیوں کی کوئی مختصر جلد بھی آسانی سے مہیا نہیں ہوتی۔

فصیحؔ نے ناسخؔ سے مشورۂ سخن ضرور کیا تھا لیکن ناسخؔ کا اثر ان کے کلام میں نظر نہیں آتا۔ نہ طرز فکر میں نہ طرز بیان میں۔ ان کی تشبیہیں سادی ہیں استعارے مجاز مرسل اور حسن تعلیل کا استعمال ہے لیکن ان کی وجہ سے ان کے کلام میں وہ تصنع اور آرائش کا رنگ نہیں ہے جو ناسخؔ کی خصوصیت ہے۔ اسی طرح ان کے یہاں بہت سے ایسے الفاظ تقریباً ان کے ہر دور کے کلام میں موجود ہیں جنھیں ناسخؔ نے متروک قرار دیا تھا۔ ہووے گا، جاوے گا، آوے، لاوے، ہی نہیں بلکہ افعال میں بھی جمع کا صیغہ جیسے چھائیاں وغیرہ استعمال کیا ہے۔ دریاؤ کھل جاوے گا، بجائے کھلا جاوے گا، تکوار کرنا، کہاتی وغیرہ اور اودھی کے الفاظ جیسے سمکھ، پیٹھنا وغیرہ ان کے یہاں ملتے ہیں ان کے علاوہ تعقید اور حشو کی مثالیں بھی کافی ہیں۔ ان کا سبب ان کی قدامت کے علاوہ یہ بھی ہے کہ شاعرانہ زندگی کی پختگی کا زمانہ انھوں نے ہندستان سے باہر گزارا۔ اصلاح زبان کی جو تحریک لکھنؤ کے ادبی حلقوں میں زور پکڑ رہی تھی اس سے وہ الگ رہے۔ جب جب لکھنؤ آئے بھی

1۔ ڈاکٹر صفدر حسین، زندگی اور ادب شاہان اودھ کے عہد میں (غیر مطبوعہ)

تو غزل گویوں کے اس اکھاڑے سے الگ تھلگ رہے جو زبان اور تخیلی انداز بیان کے سلسلے میں گرم رہتا تھا۔ انھوں نے مرثیے کو علمی انداز دیا اور اسے علمی سطح سے بلند بھی کیا لیکن یہ بلندی فارسی قصیدوں کی مضمون آفرینی یا صائبؔ و کلیم کے رنگ سخن سے مستعار نہیں تھی۔ بلکہ عتبات عالیہ کے سفر، غفراں مآب کی صحبت، احادیث و روایت کے مطالعہ سے حاصل کیے ہوئے رجحان طبیعت کا نتیجہ تھی۔ بین اور رخصت میں انھوں نے نفسیات انسانی کے مشاہدے سے حقیقت کا رنگ تیز کیا اور چہرے میں ماجرا کے حصّے پر خاص توجہ کر کے خیام حسینی کی زندگی کو ابھارا۔ جنگ کے بیان میں الفاظ کے شکوہ سے زور پیدا کیا جو اس موضوع کے اعتبار سے بہت مناسب تھا۔ اس کے علاوہ انھوں نے آل رسول کے صبر و رضا اور تعلیمات قرآنی پر چلنے کو نمایاں کر کے پیش کیا اور ان کی مظلومیت میں بھی عزت نفس اور رضائے حق کا پہلو اجاگر کیا۔ اس طرح فصیحؔ نے مرثیے کو اعلیٰ اخلاقی تعلیمات، جذبات انسانی کی مصوری، محاکات نگاری اور ندرت بیان سے ممتاز کیا اور اپنی صلاحیتوں سے اسے وہ رفعت و وسعت بخشی کہ مرثیے کی تاریخ میں انھیں اس تعمیر کے ایک اہم ستون کی حیثیت حاصل ہو گئی۔

ضمیرؔ

ضمیرؔ کا نام مظفر حسین تھا۔ ان کے استاد مصحفیؔ نے ان کے والد کا نام قادر حسین لکھا ہے [1]۔ تذکرۂ سراپا سخن میں قادر علی ہے [2]۔ سخن شعرا [3] اور تذکرۂ نادر [4] میں بھی قادر علی ہے۔ ہمارے نزدیک مصحفیؔ کا بیان زیادہ مستند ہے اس لیے کہ ضمیرؔ ان کے خاص شاگردوں میں تھے اور جس وقت انھوں نے ریاض الفصحا میں ان کا ترجمہ لکھا ہے اس وقت ضمیرؔ کی عمر تیس سال کے قریب تھی۔ قرین قیاس ہے کہ اس وقت انھوں نے اپنے حالات دیکھے ہوں۔ اس وقت نہیں تو چند سال بعد تذکرے کی تکمیل پر ضرور یہ اندراج دیکھا ہوگا۔ اس میں والد کے نام میں اگر کوئی غلطی ہوتی تو ضمیرؔ اپنے استاد سے کہہ کر اسے ضرور درست کرا دیتے۔ ہمارے خیال کی تائید اس سے بھی ہوتی ہے کہ مصحفیؔ نے ان کے والد کو "سر آمدِ صلحائے عالی مقدار" لکھا ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ممتاز لوگوں میں تھے اور مصحفیؔ ان سے اچھی طرح واقف تھے۔ ایسی معتبر اور معاصرانہ شہادت کے ہوتے ہوئے اس کے بہت بعد کی تصانیف پر بھروسا نہیں کرنا چاہئے جب کہ ان کے قرین صحت ہونے کی کوئی بالواسطہ یا براہ راست شہادت بھی نہیں۔

یہی بات میر ضمیرؔ کی عمر کے بارے میں بھی صادق آتی ہے۔ ضمیرؔ کا سال پیدائش کسی تذکرے میں نہیں ملتا۔ مصحفیؔ کے بیان کے مطابق ریاض الفصحا میں ان کا حال لکھنے کے وقت ضمیرؔ کی عمر تیس سال کے قریب تھی۔ ریاض الفصحا، تذکرے کا تاریخی نام ہے جس سے 1221 نکلتا ہے۔ یہ تذکرے کے آغاز کا سال ہے۔ اس کی تکمیل 1236ھ میں ہوئی اس لیے اگر پہلے ہی سال ضمیرؔ کا ترجمہ مصحفیؔ نے لکھا ہو تو بھی ان کی پیدائش 1191ھ سے پہلے کی نہیں ہو سکتی، حیات دبیر اور دربار حسین میں افضل حسین ثابتؔ نے ان کی

1۔ ریاض الفصحا ص 180 　 2۔ سراپا سخن ص 290
3۔ سخن شعرا ص 289 　 4۔ تذکرہ نادر مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ص 101

پیدائش کا ذکر تو نہیں کیا لیکن یہ لکھا ہے:

''جب آصف الدولہ نے فیض آباد سے مقام حکومت منتقل کر کے لکھنؤ بسایا، میر قادر حسین صاحب اور ان کے ساتھ ان کے فرزند میر ضمیرؔ صاحب لکھنؤ میں آ بسے[1] ''۔

اس سے علی جواد زیدی نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ وہ مقام حکومت کے فیض آباد سے لکھنؤ منتقل ہونے یعنی 1188ھ / 1775ء سے پہلے پیدا ہو چکے تھے۔[2] حالانکہ مصحفیؔ کے مقابلے میں ثابتؔ کے بیان پر بھروسا کرنے کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی، جب کہ اسی بیان میں تاریخ سے ان کی بے خبری کا اتنا بڑا ثبوت موجود ہے کہ ان کے خیال میں لکھنؤ کو آصف الدولہ نے بسایا ہے۔ واقعات کے بیان میں ثابتؔ کتنی تحقیق کرتے ہیں اور کیسی احتیاط برتتے ہیں اس کی ایک مثال یہ ہے کہ دربار حسین میں ضمیرؔ کے لکھنؤ آکر بسنے کے اس بیان کے صرف ایک صفحہ بعد یہ لکھتے ہیں:

''یہ بھی لکھنؤ میں بڈھے لوگوں کی زبانی سنا ہے کہ جب میر خلیقؔ مرحوم فیض آباد سے لکھنؤ میں آئے ہیں اور میر ضمیرؔ مرحوم اور میر انیسؔ مغفور فیض آباد ہی میں رہے تو میر خلیقؔ اپنے فرزند کو میر ضمیرؔ کے سپرد کر آئے تھے...... اس حکایت کی تصدیق اس واقعہ سے بھی ہوتی ہے جو میر ضمیرؔ کے چہلم کے حال میں آئندہ لکھا جائے گا[3] ''۔

اس اقتباس کے آخری جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ مؤلف کتاب لکھنؤ کے بوڑھوں سے سنی ہوئی اس روایت کو صحیح و درست سمجھتے ہیں اور اس کی مزید تصدیق کے لیے ایک اور واقعہ کا حوالہ دیتے ہیں۔ میر انیسؔ کا سال پیدائش 1216ھ ہے۔ اگر اس بیان کو درست مانا جائے تو ضمیرؔ کا فیض آباد سے لکھنؤ آنا عہد سعادت علی خاں میں قرار پائے گا جن کا انتقال 1229ھ میں ہوا۔ ظاہر ہے کہ یہ خیال بہت سے پہلوؤں سے غلط ہے۔ اس

1۔ دربار حسین ص 1

2۔ ضمیر لکھنوی اور ان کا کلام، مطبوعہ نیا دور لکھنؤ 26 / جنوری 1964 تحریر دہلی شمارہ نمبر 1

3۔ دربار حسین ص 2

سے ہمارا مطلب صرف یہ ہے کہ ثابت ایسے غیر محتاط لکھنے والے کی رائے پر بھروسا کرنا مناسب نہیں۔

ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض لوگ اپنی عمر سے کم معلوم ہوتے ہیں اس لیے مؤلف حیات دبیر کے قیاس کی تائید میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہوسکتا ہے کہ ضمیر 1191ھ سے تین چار سال پہلے پیدا ہوئے ہوں۔ لیکن کسی معتبر شہادت کے بغیر مصحفی کے بیان کو غلط قرار دینا صحیح نہیں۔ فیض آباد سے دارالسلطنت کا لکھنؤ منتقل ہونا دونوں شہروں کے باشندوں کے لیے بہت اہم تھا اور اس کا سال 1189ھ اس وقت ہر ایک کی زبان پر ہوگا۔[1] تاریخ پیدائش لکھنے یا یاد رکھنے کی کوشش نہ بھی کی گئی ہو تو اتنی موٹی بات ضرور ذہن میں ہوگی کہ وہ دارالسلطنت کے منتقل ہونے سے پہلے پیدا ہوئے یا بعد کو۔ اس لیے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتا ہے کہ مصحفی کے ذرائع معلومات کے مطابق ضمیر آصف الدولہ کے لکھنؤ آنے کے بعد پیدا ہوئے۔ جیسا کہ اوپر اشارہ کیا جاچکا ہے مصحفی کے ذرائع معلومات میں خود مظفر حسین ضمیر اور غالباً ان کے والد قادر حسین تھے۔ اس لیے ضمیر کی پیدائش کے متعلق مؤلف دربار حسین وحیات دبیر کا قیاس بغیر کسی شہادت کے درست نہیں سمجھا جاسکتا۔ ہمارا خیال ہے کہ ثابت کی نظر مصحفی کے تذکرے تک نہیں گئی تھی اس لیے انھوں نے ضمیر کے لکھنؤ آنے کے متعلق لکھ دیا کہ وہ دارالحکومت کی منتقلی کے بعد اپنے والد کے ہمراہ لکھنؤ آئے۔ اس کا ایک پہلو یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ثابت نے یہ تو نہیں لکھا کہ اس کے فوراً بعد آئے۔ ہوسکتا ہے کہ دو چار، دس بارہ سال بعد آئے ہوں لیکن ڈاکٹر ابواللیث[2] نے غالباً اسی پر بھروسا کر کے بغیر حوالہ دیے اس طرح لکھ دیا کہ معلوم ہوتا ہے کہ فوراً نہیں تو منتقلی کے بعد جلد ہی لکھنؤ چلے آئے اور اسی پر علی جواد زیدی نے بھی بھروسا کرلیا ہے حالانکہ مصحفی کے بیان کو غلط قرار دینے کی کوئی وجہ ان دونوں صاحبوں نے نہیں

---

1 علی جواد زیدی سے یہاں بھی تسامح ہوا ہے، انھوں نے دارالحکومت کی منتقلی کا سال 1188ھ / 1775ء لکھا ہے۔ حالانکہ یہ آصف الدولہ کی تخت نشینی کا سال ہے۔ ذیقعدہ کے مہینہ میں وہ تخت نشین ہوئے اور سات ماہ بعد دارالحکومت منتقل ہوا۔ اس لیے 1189ھ درست ہے۔

2 ڈاکٹر ابواللیث کی عبارت یہ ہے۔ "ان کے والد ...... میاں الماس کے ملازم تھے نواب آصف الدولہ نے جب فیض آباد کی سکونت ترک کر کے لکھنؤ کو دارالامارہ قرار دیا تو یہ مع اپنے صاحبزادے کے لکھنؤ چلے آئے۔"
لکھنؤ کا دبستان شاعری ص 681

لکھی۔ بہر حال ضمیر کی پیدائش کے متعلق قطعی فیصلہ کرنے سے پہلے بعض اور شواہد مدنظر رکھنا چاہیے جن کا ذکر ہم نے آگے کیا ہے۔

ضمیر کے انتقال کا ذکر دربار حسین کے علاوہ کسی تذکرے یا تاریخ میں نظر نہیں آیا، البتہ قطعات تاریخ وفات تین شعراء کے مطبوعہ دیوانوں میں ملے جن سے قطعی طور پر ان کا سال رحلت 1272ھ / 1855ء قرار پاتا ہے، ان قطعات کے آخری شعر ذیل میں درج ہیں:

اسیر: گفت سال وفات اودل من بود سیّد ضمیر محو امام
(1272ھ)

حاتم علی مہر: ہجری و عیسوی لکھی تاریخ جاکے حیدر سے ملی ضمیر اب تو[1]

(۱) رزامہدی قبول: سال تاریخ قبول اکنوں گو آہ افسوس حسینی ذاکر
(1272ھ)

(۲) سال فوتش صوری و ہم معنوی گفتم قبول شنبہ وبست وسیم بو داز محرم آہ وائے
(1272ھ)

مصحفی نے ضمیر کے وطن کا کوئی ذکر نہیں کیا، حیات دبیر اور دربار حسین میں لکھا ہے کہ ان کے آبا واجداد پنگھوڑا ضلع گوڑگانواں کے رہنے والے تھے۔ اس کا پتہ نہیں کہ خاندان والوں نے کب ترک وطن کیا۔ بہر حال ان کے والد بہو بیگم کے مشہور داروغہ الماس خاں خواجہ سرا کی ڈیوڑھی سے متعلق تھے۔[2]

ضمیر نے اپنی مثنوی مظہر العجائب کی ابتدا میں اپنے حالات نظم کیے ہیں لیکن ان سے ان کے وطن یا خاندان پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ ان کی شاعری کے متعلق البتہ اس سے مفید معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ انھوں نے تقریباً دس سال کی عمر سے شعر کہنا شروع کیا۔ پہلے غزل کہتے رہے پھر رفتہ رفتہ قصیدہ مخمس، مثنوی وغیرہ بھی کہنے لگے اور شاعر کی حیثیت سے ان کی اچھی خاصی شہرت ہو گئی۔ ان کی شعر خوانی کا طرز بھی بہت مقبول تھا۔

---

1. مہر کے پورے مصرعے سے عیسوی سال نکلتا ہے اور حیدر و ضمیر کے عدد ملانے سے 1272 ہوتے ہیں۔
2. دربار حسین ص ۱

ہے جو یہ بندۂ حقیر و فقیر	کمتریں ذاکر حسین ضمیر
شعر کہنے کا اس کو شوق ہوا	سن دہ سالگیٔ سے ذوق ہوا
جا کے بزم مشاعرے میں مدام	پڑھا کرتا تھا عاشقانہ کلام
ذاکری کا خیال و ذوق نہ تھا	مجھے کچھ مرثیہ سے شوق نہ تھا
بزم احباب میں بہ حسن کلام	تھا غزل خوانیوں سے مجھ کو کام
گہہ قصیدے گہے مخمس و فرد	مثنوی ہائے پر فسانۂ درد
رہا مدت زبس کہ یہ مجبور	شعرا میں یہ شاعری مشہور

ضمیر کے ایک پڑوسی غلام علی کے یہاں ایک بار شب عاشور کوئی ذاکر نہیں مل سکا۔ پریشان ہو کر انہوں نے ضمیر سے درخواست کی کہ آپ مرثیہ پڑھ دیجئے تاکہ مجلس ہو جائے۔ قصیدے اور غزلیں پڑھنے کے لیے تو یہ مشہور تھے لیکن مرثیہ انھوں نے اس وقت تک نہیں پڑھا تھا اس لیے تامل کیا بہت اصرار کرنے پر راضی ہوئے اور انھیں کے یہاں سے گدا کا کوئی مرثیہ لے کر مجلس میں پڑھا جسے لوگوں نے بہت پسند کیا۔ لوگوں کی ہمت افزائی سے یہ بھی ادھر راغب ہوئے اور چند مرثیے کہے۔ مرزا ظفر علی کے یہاں ہر دوشنبہ کو مجلس ہوا کرتی تھی۔ اسی میں پہلے ضمیر نے قاصد صغرا کے حال کا اپنا مرثیہ پڑھا جس پر داد و تحسین کے نعرے اور گریہ وزاری کی آوازیں بلند ہوئیں۔ اس کامیابی نے انھیں باقاعدہ مرثیہ گو اور مرثیہ خواں بنادیا۔

ضمیر کے اس بیان سے یہ نہیں معلوم ہوتا کہ مصحفی کی شاگردی انھوں نے کب اختیار کی۔ ریاض الفصحا کے مطابق وہ شیخ محمد بخش واجد کے ساتھ مٹھائی تقسیم کر کے مصحفی کے باقاعدہ شاگرد ہوئے تھے۔ دوسری بار مصحفی 1198ھ میں لکھنؤ پہنچے تھے۔ اپنے بیان کے مطابق ضمیر کو دس سال کی عمر سے شعر کہنے کا شوق ہوا تو وہ تیرہویں صدی کی ابتدا میں مصحفی کے شاگرد ہوئے ہوں گے۔ کیونکہ ضمیر کے متعلق کسی اور سے اصلاح لینے کی کوئی روایت کہیں نہیں ملتی۔ مصحفی کے تذکرہ ہندی گویاں (سال اختتام 1209ھ) میں ضمیر کا ذکر نہیں اس سے نتیجہ نکلتا ہے کہ 1209ھ تک ان کی شاعرانہ حیثیت قابل ذکر نہیں تھی کیونکہ

زیادہ سے زیادہ اس وقت ان کی عمر 18 سال کی ہو گی ہو سکتا ہے کہ یہ پندرہ سال ہی کے ہوں یا نو دس برس کے ہوں اور شاگرد ہی نہ ہوئے ہوں۔[1]

تذکرہ نادر میں ضمیر کو صاحب دیوان بتایا گیا ہے۔[2] کچھ تذکروں میں بعض غزلوں کے اشعار ضرور ملتے ہیں لیکن ان کے دیوان کا کہیں پتہ نہیں چلتا ان کی دو مثنویاں مظہر العجائب اور معراج نامہ مسمّٰی بہ ریحان معراج شائع بھی ہو چکی ہیں۔ ہمارے علم میں مظہر العجائب کم سے کم چار بار شائع ہوئی۔ ان دونوں مثنویوں کے قلمی اور مطبوعہ نسخے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے کتب خانے میں موجود ہیں۔ علی جواد زیدی نے ان کی دو اور مثنویوں کا ذکر کیا ہے ایک نسخۂ محبت جو نایاب ہے اور دوسری جس کا نام کتاب پر درج نہیں، اس میں حضرت علی کی ولادت اور ان کے فضائل کا بیان ہے۔ اس کے علاوہ ہفت بند ملا کاشی کے طرز پر چہاردہ بند بھی ان کی تصنیف سے ہے جس پر سال طباعت 1311ھ پڑا ہوا ہے۔ یہ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ہے۔ ان کے قصیدوں کا بھی کہیں پتہ نہیں چلتا۔ مرثیہ گوئی شروع کرنے کے بعد ان کی تمام تر توجہ اسی کی طرف ہو گئی۔ 1244ھ میں انھوں نے اپنے کلام کی جو مقدار بیان کی ہے اس سے ان کے ذخیرے کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے:

نہ رہا شغل مجھ کو پھر کوئی — ہو گیا صرف مرثیہ گوئی
کروں ابیات کا گر آج شمار — ہوں گے البتہ سی وچار ہزار
یہ فقط مرثیوں کے ہیں ابیات — ورنہ کرتا جو جمع کلیات
آج سب ہوں اگر کہیں موجود — بیت ہوں صد ہزار سے افزود

---

1 علی جواد زیدی نے اپنے مضمون (ضمیر لکھنوی اور ان کا کلام، نیادور، لکھنؤ 26 جنوری 1964ء و تحریر، دہلی شمارہ نمبر 1 میں مصحفی کی شاگردی کا سنہ آغاز مرثیہ گوئی کے قریب قیاس کیا ہے۔ کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی کہ غزل، قصیدہ، مثنوی کہنے میں مدت تک مشہور رہنے کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کریں اور شاگرد ہوتے ہی سب کچھ چھوڑ کر مرثیے کہنے لگیں۔ بالفرض مصحفی کے ایما سے یہ راستہ اختیار کیا ہوتا تو وہ اس کا ذکر کرتے۔

2 تذکرۂ نادر ص 101

اس سے ظاہر ہے کہ 1244ھ تک ضمیر مرثیہ کے چوتیس ہزار شعر کہہ چکے تھے، یعنی تقریباً دو سو مرثیے۔ ان کی مرثیہ گوئی کی رفتار ہر ماہ ایک مرثیہ کی بھی تھی[1] لیکن دو ور چار سال سے زیادہ شاید اس زود گوئی نے ساتھ نہ دیا ہو اس لیے تقریباً دو سو مرثیے لکھنے کی مدت کا تخمینہ اگر چوبیس سال کیا جائے تو 1220ھ مرثیہ گوئی کے آغاز کا سال قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس تعین کو دو زاویوں سے دیکھنا چاہیے۔ ایک یہ کے دبیر 1229ھ یا 1230ھ میں جب ضمیر کے شاگرد ہوئے تو وہ لکھنؤ کے نامی مرثیہ گویوں میں شمار کیے جانے لگے تھے۔[2] اس کے لیے دس سال کی مدت معقول ہے۔ دوسرے یہ کہ مصحفی نے جب ریاض الفصحا میں ضمیر کا ترجمہ لکھا تو بھی وہ مرثیہ گوئی میں ناموراور معاصرین پر سبقت لے جاچکے تھے۔[3] مصحفی ضمیر کے بارے میں یہ خیال ان کی مرثیہ گوئی کے آغاز کے ایک سال بعد 1221ھ میں ظاہر نہیں کرسکتے تھے اس لیے زیادہ قرین قیاس ہے کہ ریاض الفصحا میں ضمیر کا ترجمہ انھوں 1227ھ کے قریب لکھا چونکہ ریاض الفصحا کا سالِ تکمیل 1236ھ ہے اس لیے یہ بھی ہوسکتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ضمیر کی پیدائش 1197ھ کے قریب ہوئی اور ہمارے نزدیک سب پہلوؤں کو مد نظر رکھتے ہوئے یہی زیادہ قرین قیاس ہے۔

1224ھ کے بعد 28 برس ضمیر زندہ رہے، اس دوران میں اگر انھوں نے چالیس ہزار شعر کہے ہوں تو صرف مرثیہ کے چوہتر ہزار شعر ہوتے ہیں یعنی تقریباً چار سو مرثیے اس لیے کہ بعد کے مرثیوں میں

---

1 قلمی مرثیہ، "حیدر کو محبت تھی جو عباس علی سے" کی آخری بیت یہ ہے:

افزود ہر اک دم مجھے شبیر کا غم ہو   ہر ماہ میں نو مرثیہ حضرت کا رقم ہو

قلمی مرثیہ: "سنتے ہیں سخی ہوتی ہے اولاد سخی کی" آخری بیت میں اپنے لیے دعا کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

تاریخ نہم مجلس شبیر کرے یہ   ہر ماہ نیا مرثیہ تصنیف کرے یہ

2 حیات دبیر ص 26

3 تا بے درمرثیہ گوئی بر آوردو گوے سبقت ربودہ۔ ریاض الفصحا ص 180

اشعار کی تعداد زیادہ ہے لیکن ان کے مرثیوں کی صرف ایک جلد نول کشور پریس سے شائع ہوئی ہے جس میں بظاہر انچاس مرثیے ہیں لیکن چونکہ دو مرثیے معمولی تغیر کے بعد مکرر شائع ہو گئے ہیں اس لیے دراصل اس جلد میں 47، مرثیے ہیں۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس ضمیر کے قلمی مراثی کی دو ضخیم جلدیں ہیں جن میں تقریباً ڈیڑھ سو مرثیے ہیں۔ان میں بعض مطبوعہ مرثیوں کی نقلیں ہیں، بعض مکرر ہیں اور بعض مقتبس۔ بعض دوسرے ذخیروں میں بھی ضمیر کے قلمی مرثیے ہیں لیکن یہ طے کرنا آسان نہیں کہ وہ ان کے نئے مرثیے ہیں یا دوسرے مراثی ہی کی نقلیں ہیں اس لیے کہ صرف مطلع یا ابتدا اور آخر کے کچھ بند دیکھ کر یہ فیصلہ نہیں کیا جاسکتا بہر صورت ضمیر کے جتنے مرثیوں کا پتہ لگ سکا ہے وہ ان کے کلام کا تقریباً نصف ہیں۔

شبلی سے لے کر اب تک مرثیہ پر جن کتابوں میں اظہار خیال کیا گیا ہے ان میں زیادہ تر ایسی ہیں جن میں کسی تحقیق کے بغیر مرثیہ کے عروج کی ساخت کا سہرا ضمیر کے سر باندھا گیا ہے۔ یہ سب ہی تقریباً شبلی کی بازگشت ہیں:۔

"سب سے پہلے جس شخص نے مرثیہ کو موجودہ طرز کا خلعت پہنایا وہ ضمیر مرزا دبیر کے استاد ہیں[1] :۔

"میر ضمیر پہلے شخص ہیں جنہوں نے مرثیے کو موجودہ طرز کا خلعت پہنایا[2] ۔

"ابھی تک فنی اعتبار سے مرثیہ کو نمایاں حیثیت نصیب نہیں ہوئی تھی میر ضمیر نے اس طرف خاص توجہ کی اس کے اجزائے ترکیبی معین کیے یعنی مرثیہ کو آٹھ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔"[3]

---

1 شبلی: موازنہ انیس و دبیر ص 26 (رام نراین لال 1936)

2 عبدالسلام ندوی: شعر الہند حصہ دوم ص 136

3 ڈاکٹر اعجاز حسین: مختصر تاریخ ادب اردو ص 150 (اردو اکیڈمی کراچی)

"ضمیر پہلے شاعر ہیں جنھوں نے شاعرانہ کمال کے ساتھ پہلی مرتبہ اپنی تمام کوششیں مرثیہ گوئی کی ترقی کے لیے صرف کی ہیں...... مرثیہ میں پہلے واقعات شہادت کے بیان پر اکتفا کی جاتی تھی انھوں نے مختلف موضوعات کی علاحدہ علاحدہ فنی خصوصیات کے ساتھ باندھا"[1]

"مرثیہ کی ظاہری ہیئت میر ضمیر کے زمانے میں معین ہوئی اور یہی پہلے شخص تھے جنھوں نے اس صنف شاعری کو موجودہ خلعت سے آراستہ کیا۔"[2]

"میر ضمیر نے ان سب باتوں پر غور کر کے مرثیہ کا نیا کینڈا تیار کیا جس میں چہرے کو سب سے پہلے جگہ ملی، پھر سراپا آیا، اس کے بعد گھوڑے اور ہتھیاروں کی تعریف جن میں ان کا سراپا لکھا جاتا۔ جنگ کا رزمیہ کے انداز میں بیان، واقعہ نگاری، اس طرح ضمیر نے مرثیے کو نیا چولا عطا کیا اور مرثیہ گوئی کو مستند فن بنادیا۔[3]

اس مفروضہ کی بنیاد ضمیر کے اس دعوے کو بتایا جاتا ہے جو انھوں نے اپنے مرثیہ "کس نور مجلس میں مری جلوہ گری ہے" کے اس بند میں کیا ہے:

جس سال لکھے وصف یہ ہم شکل نبی کے	سنہ بارہ سو انچاس تھے ہجری نبوی کے
آگے تو یہ انداز سنے تھے نہ کسی کے	اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرز نوی کے

دس میں کہوں سو میں کہوں یہ درد ہے میرا
جو جو کہے اس طرز میں شاگرد ہے میرا

---

1. ڈاکٹر ابواللیث: لکھنو کا دبستان شاعری ص 88-687 (دہلی، 1965ء)
2. شارب ردولوی: مراثی انیس میں ڈرامائی عناصر ص 30
3. سفارش حسین اردو مرثیہ 286

لیکن غور سے دیکھا جائے تو یہ بنیاد ہی کمزور ہے اس لیے کہ اس بند میں ضمیؔر نے نہ مرثیے کی نئی ہیئت کی طرف اشارہ کیا ہے اور نہ اس نئی ہیئت میں مرثیے لکھنے والوں کو اپنا شاگرد کہا ہے۔ چوتھے مصرع کے "طرز نوی" سے لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ مرثیے کے عروج کی شکل یعنی جس میں چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت اور بین ہو چونکہ اسی زمانے میں مروج ہوئی اس لیے اسی کو ضمیر نے "طرز نوی" کہہ کر اس کی ابتدا کا دعوا کیا ہے۔ یہ خیال جلد بازی اور سطحیت کا نتیجہ ہے اور اس دور کے مرثیوں سے بڑی حد تک ناواقفیت پر مبنی ہے۔

ضمیؔر کے طرز نوی کو سمجھنے کے لیے پہلے تو اسی بند پر نظر کرنا چاہیے۔ اس میں انھوں نے جس نئے انداز کا ذکر کیا ہے اس کی وضاحت پہلے مصرع میں موجود ہے۔ یعنی ضمیؔر بارہ سو انچاس ہجری میں جو نیا انداز اختیار کرنے کا دعوا کیا ہے وہ ہم شکل نبی کے وصف لکھنے کے سلسلے میں کیا ہے۔ پورے مرثیہ کی ہیئت کے لیے نہیں کیا ہے۔ جس مرثیہ میں یہ بند ہے اس میں وہ تمام اجزا بھی نہیں ہیں۔ اس مرثیہ کا آغاز ہی سراپا سے ہوتا ہے۔

کس نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے — جس نور سے پرنور یہ نور نظری ہے
آمد ہی میں حیران قیاس بشری ہے — یہ کون سی تصویر تجلی سے بھری ہے

گو حسن کا رتبہ نہیں مذکور ہوا ہے
منبر مرا ہم مرتبۂ طور ہوا ہے

صد شکر کہ مجلس مری مشتاق سخن ہے — یہ فیض عنایات حسین اور حسن ہے
پھر جوش جوانی پہ مری طبع کہن ہے — یہ قوت امداد شہِ تشنہ دہن ہے

نقاش میں یہ صنعت تحریر نہیں ہے
تصویر دکھاتا ہوں یہ تقریر نہیں ہے

تصویر بھی اس شخص کی ہوں تم کو دکھاتا — جو ثانی محبوب الٰہی ہے کہاتا
اک نور جو جاتا ہے تو اک نور ہے آتا — وجہ عدم سایۂ احمد ہوں سناتا

تھا بعد محمد کے جو آیا علی اکبر
تھا احمد مختار کا سایا علی اکبر

یہ سلسلہ 34 بند تک چلا ہے۔ جناب علی اکبر کے مختلف اعضا کو مختلف استعاروں اور تشبیہوں سے بیان کیا ہے اور ناسخ کے رنگ میں مضمون آفرینی کے جوہر دکھائے ہیں۔ سراپا کا سلسلہ اس طرح ختم کیا ہے:

کیوں مومنو تصویر پیمبر نظر آئی
لیکن تمھیں کس وقت میں صورت یہ دکھائی
جب باپ میں اور بیٹے میں ہوتی ہے جدائی
بس خوش ہیں کہ ہم نے بھی رضا جنگ کی پائی

خود قید مصیبت سے تو آزاد ہوئے ہیں
ماں باپ یہاں مفت میں برباد ہوئے ہیں

رخصت برائے نام ہے البتہ آمد، رجز، جنگ شہادت، کے اجزا ہیں۔ ضمیر کے مرثیوں پر نگاہ ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس مرثیہ میں انھوں نے جناب علی اکبر کا سراپا لکھنے میں زور طبع صرف کیا ہے۔ یہ کہنا درست نہ ہوگا کہ ضمیر کی اس کوشش سے پہلے مرثیہ میں سراپا کا رواج نہیں تھا۔ ضمیر کے پیش رو مرثیہ گویوں کے یہاں بھی جابجا سراپا کا بیان نظر آتا ہے اور ضمیر کے معاصرین دلگیر اور فصیح نے بھی سراپا کو اپنے مرثیوں کو جز بنایا ہے۔ خود ضمیر کے بعض ایسے مرثیوں میں سراپا موجود ہے جن کے بارے میں قرائن سے پتہ چلتا ہے کہ وہ 1249ھ کے پہلے کی تصنیف ہیں۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ وصف ہم شکل نبی لکھنے میں وہ کون سا انداز ہے جس کے لیے ضمیر کہتے ہیں کہ یہ اس کے پہلے سنا نہیں گیا اور ان کا مخصوص رنگ ہے۔

یہ مخصوص رنگ سراپا کا تفصیلی بیان ہے جس میں ایک ایک عضو کو لے کر شاعر اس کے لیے سوچ سوچ کر مضمون نکالتا ہے نئی نئی تاویلیں کرتا ہے نئے نئے پہلو نکالتا ہے۔ مضمون آفرینی کی یہ صورت جسے قدیم تنقید کی اصطلاح میں 'پیدا' کہتے ہیں جس کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ کسی عضو کی صفت اس طرح بیان کی جائے یا اس کے لیے ایسا استعارہ یا تشبیہ استعمال کیا جائے جس سے اس کے حسن اور کشش میں اضافہ ہو بلکہ یہاں

شاعر اپنے زورِ طبیعت کا مظاہرہ کرتا ہے کہ وہ سوچ کر کتنے تارے توڑ لاتا ہے۔ مثلاً جناب قاسم کے ابرووں کا ذکر اس طرح ہے:

بایکدگر ہے ابروئے پیوستہ کی یہ شاں ہے گوشۂ کماں سے ملا گوشۂ کماں
بے جا نہیں ہوا یہاں قوسین کا قراں آگاہ غافلوں کو ہے کرتا یہ نوجواں

نانا مرا گیا جو سوئے آسمان تھا
اس میں خدا میں فاصلۂ دو کمان تھا

باہم ہیں ترکِ چشم صدا مستعدِ جنگ قبضہ میں ہے ہر اک کے کمان سیاہ رنگ
دونوں کے پاس ترکشِ مژگاں کے ہیں خدنگ جو تودۂ فلک سے گزر جائے بے درنگ

ہو کیوں نہ سر بلند یہ بینی جہان میں
باعث مصالحے کا ہوئی درمیان میں

بولے ہیں دونوں ابرووں کو شاعرِ جہاں ہیں دونوں نون مقصد دونونِ کن فکاں
ہے جو الف میانِ جہاں آفریں نہاں بینی اسی طرح ہے میانِ دو رخ عیاں

رخ پر عیاں نہیں جو خطِ سبز فام ہے
کیا ترجمہ سے مصحف ناطق کو کام ہے

حضرت عباس کے سراپا کا ایک حصہ دیکھیے:

خال یہ پہلوئے بینی میں جو ہے جلوہ کناں نقطہ پہلو میں الف کے ہے شبہ ذرا
ہندسہ دس کا اِسے جان کے چشم بینا وصف عباس میں یوں کہتے ہیں پلکوں کو اٹھا

کون خوبانِ جہاں میں سے نظیر اس کا ہے
حسن و خوبی میں ہر اک عشرِ عشیر اس کا ہے

جا بجا قطرے عرق کے ہیں جبیں پر جو عیاں — رخ خورشید پہ گویا کہ چنی ہے افشاں
ہے یہ تشبیہہ غلط اور ہے بے جا یہ گماں — چہرۂ مہر پہ تارے ہوئے ہیں جلوہ کناں

عرق آلود یہ پیشانی تاباں دیکھو
مطلع صبح پہ ہے سیرِ چراغاں دیکھو

سراپا کے بیان میں یہی ضمیر کا وہ طرز نوی ہے جو ان کے پہلے کے مرثیوں میں نہیں ہے اور جس کے بارے میں وہ بجا طور پر کہہ سکتے ہیں کہ یہ ان کا ایجاد ہے۔ ایک ایسے دور میں جب زندگی کا تکلف اور تصنع ادب کی قدروں کو متاثر کر رہا تھا، فارسی قصائد کی مضمون آفرینی کمالِ شاعری کا معیار بن رہی تھی ضمیر کے لیے مرثیہ میں قدرت کلام اور زور طبیعت دکھانے کا یہ راستہ نظر آیا کہ اس پسماندہ سی صنف میں وہ شاعرانہ نزاکتوں کے نمونے دکھائیں۔ مرثیہ گوئی شروع کرنے سے پہلے وہ قصیدہ گوئی میں بھی شہرت حاصل کر چکے تھے۔ ادھر سے ہٹ کر جب وہ ادھر مائل ہوئے تو مرثیہ میں وہی رنگ داخل کر کے وہ یہ بھی ثابت کرنا چاہتے ہوں گے کہ اس صنف سے ان کی دلچسپی کی وجہ یہ نہیں کہ قصیدہ کی علمیت اور بلندیٔ تخیل ان کو اپنے لیے مشکل معلوم ہوئی جس سے بھاگ کر انھوں نے مرثیہ میں پناہ لی بلکہ اس نئی صنف میں انھیں شاعرانہ کمال کے اظہار کے زیادہ امکانات نظر آئے مرثیہ کو وہ علمی اور فنی حیثیت سے اس بلند سطح پر لانا چاہتے تھے کہ یہ کسی دوسری صنف کا سامنے کم تر نہ ٹھہرے۔ چنانچہ اس نئے انداز نے مرثیہ میں ایک الگ راستہ بنا دیا جو جذبے کی ترجمانی کے بجائے علمیت کا اظہار مناظر و واقعات کی واضح تصویر کھینچنے کے بجائے استعارہ در استعارہ اور سوچی ہوئی تشبیہوں سے بات کو نئی نئی صورتوں سے کہنے کو کمال شاعری سمجھتا ہے۔ اوپر سراپا کے سلسلے میں ان کے چند مرثیوں سے مثالیں دی جا چکی ہیں۔ اب مناظر قدرت کے بیان میں یہ رنگ دیکھیے:

جس وقت ہو ازیب دہِ چرخ چہارم — اورنگ نشیں شرف صفحۂ طارم
گوہر کہاں پھر خود طبق ماہ ہوا گم — تب چار طرف لٹنے لگے گوہر انجم

خورشید اٹھا لے گیا میدان سے رن کے
خودِ سر مہتاب کے نیزے کی کرن سے

رومی بھی ہوا بادشہِ زنگ پہ منصور   نکلا افقِ چرخ سے رخشاں علم نور
سلطانِ ضیا بخش طرب خانۂ جمہور   شبدیز ہوا پر بہ سواری ہوا مامور

جس وقت شکست اپنی ہوئی ماہ کو حالی
پھینکی سپرِ بدر بھی اور تیغ ہلالی

مضمون آفرینی کے ساتھ شوکت الفاظ نے ان بندوں میں شان پیدا کی ہے فارسی ترکیبوں نے علیت کا رنگ بھرا ہے۔ ایسی مثالیں ضمیر کے متعدد مرثیوں میں ملیں گی۔ ان کی منظر نگاری میں بھی مختلف رنگ موجود ہیں۔ مثلاً زعفر جن کے حال کے ایک قلمی مرثیہ میں جس کا مطلع ہے "یارو چمن فاطمہ کیا صرفِ خزاں ہے" منظر نگاری میں شہادت کی رعایت سے ایک دوسری کیفیت پیدا کی ہے۔ سودا اور دوسرے مرثیہ گویوں کے یہاں بھی اس انداز کا ہم ذکر کر چکے ہیں۔ اس مرثیہ میں ضمیر نے زیادہ کامیابی سے ان رعایتوں کو نبھایا ہے جو زیادہ تر جناب قاسم کے مرثیوں میں نظر آتی ہیں:

ہے مستِ مئے ماتم شبیر ہر اک تاک   صرصر سر ہر نخل پر اب ڈالتی ہے خاک
صد چاک ہوئے ہیں شہدا کے جو تن پاک   بلبل کا جگر چوں گل صد برگ ہے صد چاک

یہ مصلِ سرو نہیں آب رواں ہے
پہنے غم سجاد میں زنجیر گراں ہے

خورشید تمازت پہ ہے دوپہر ڈھلی ہے   جو زخم ہے بیکسی ہوئی لالے کی کلی ہے
اس دھوپ میں بے سایہ کھڑا حق کا ولی ہے   لب خشک ہیں اور وردِ زباں نام علی ہے

منھ سرخ حرارت سے ہے اور غرق عرق میں
گویا کہ ستارے سے چمکتے ہیں شفق میں

آتش کی طرح دھوپ ہے جنگل میں دہکتی — ہے سقفِ فلک صورتِ حمام لہکتی
جوں آہن حداد زمیں ہے وہ تپکتی — اخگر کی طرح ریگ بیاباں ہے چمکتی

ہر موج ہوا برق شرربار ہوئی ہے
صحرا کی زمیں بھی کرۂ نار ہوئی ہے

منظر نگاری کا تقاضا ہے کہ جس منظر کا ذکر کیا جائے وہ اگر سامعین کی آنکھوں کے سامنے نہ پھر جائے تو کم سے کم اس منظر کا اندازہ تو انھیں ہو جائے لیکن مضمون آفرینی اور خیال آرائی شاعری کو اس مقصد سے الگ ہٹا کر اس کی توجہ پیچیدہ استعاروں اور عجیب تاویلوں کی طرف لے جاتی ہیں جن سے پہلا مقصد فوت ہو جاتا ہے۔ ضمیر نے اپنے دور کے عالمانہ مذاق کا خیال تو رکھا ہے لیکن جا بجا منظر نگاری کے اصل مقصد کا احساس انھیں اس کی طرف بھی کھینچے لاتا ہے مثلاً:

وہ صبح کا عالم وہ درخشانی ذرات — وہ ذکر وہ مرغانِ سحر خیز کے حالات
وہ لشکر شبیر میں طاعات و عبادات — تھا صرف دعا کوئی کوئی محو مناجات

ہوتے تھے ستارے تو نہاں چرخ بریں پر
یاں اختر ایمان چمکتے تھے زمیں پر

ایک دوسرے مرثیہ میں مضمون آفرینی کے انداز کے پانچ بند کے بعد چھٹا بند یہ ہے۔

وہ نور کا تڑکا ادھر اور صبح کا عالم — گھٹنا مہ و انجم کی تجلی کا وہ کم کم
آتی تھی صدائے دہل صبح بھی پیہم — چلتی تھی نسیم سحری دشت میں تھم تھم

کرتا تھا چراغ سحری عزم سفر کا
اور شور درختوں پہ وہ مرغان سحر کا

مضمون آفرینی اور شوکت الفاظ ضمیر کے یہاں چہرے اور سراپا میں محدود ہے۔ واقعات کے مسلسل بیان میں یہ رنگ نبھ نہیں سکتا اس لیے ضمیر نے مرثیہ کے دوسرے حصوں میں اس طرز سے پرہیز کیا ہے۔ ان کے بیشتر دستیاب شدہ مرثیوں میں چہرے اور سراپا کے اجزا ہیں ہی نہیں اور کچھ ایسے ہیں جن میں یہ اجزاء تو ہیں لیکن اس طرز میں نہیں جسے ضمیر نے "طرز نوی" کہا ہے۔ یہ مرثیے 1249ھ سے پہلے کے ہوں گے۔ اب مرثیہ کے طالب علم کے سامنے یہ مسئلہ آتا ہے کہ مرثیہ کو ضمیر کی دین کیا یہی طرز نوی ہے جس کا ذکر اوپر کیا جا چکا یا اس فن کو ترقی دینے میں اس کے علاوہ بھی انھوں نے کوئی حصہ لیا ہے۔

اپنی مثنوی مظہر العجائب میں ضمیر نے جہاں اپنی شاعری کے متعلق بہت سے باتیں لکھی ہیں وہاں اپنی مرثیہ گوئی کے سلسلے میں بھی انفرادیت کا ذکر کیا ہے:

ہے دلے صد ہزار شکر خدا	کہ مری طرز ہے سبھوں سے جدا
طرز یہ مرثیہ کی ٹھہرائی	کہ سراپا ہو اور صف آرائی
پایا میرے کلام نے یہ رواج	کہ نہیں ہے بیان کا محتاج

یہ غور کرنے کی بات ہے کہ 1244ھ میں طرز نوی کا دعویٰ کرنے کے پانچ سال پہلے ضمیر اپنے طرز مرثیہ گوئی کو سب سے جدا کہہ چکے تھے اور سراپا و جنگ کو اپنی امتیازی صفت سمجھتے تھے۔ اس لیے یہ کہنا حقیقت کے خلاف ہے کہ 1249ھ سے ضمیر نے مرثیہ کی نئی تشکیل کی اور سراپا، آمد جنگ وغیرہ کے عناصر مرثیہ میں داخل کیے۔ اس پہلو کا ہم نے مرثیہ کی ہیئت کے سلسلے میں جائزہ لیا ہے اس لیے یہاں اس کی تکرار مناسب نہیں ضمیر نے مرثیہ گوئی کے میدان میں جب قدم رکھا تو اسے وسیع کرنے اور اپنی قوت بیان کے لیے نئے راستے تلاش کرنے کر لیے مرثیہ میں جنگ کے مناظر پر خاص توجہ کی۔ یوں تو معرکہ کربلا کے بہت سے پہلو ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ جنگ روز عاشور کی اہم سرگرمی ہے اسی لیے لڑائی کے مسلسل بیان کو لکھنؤ کے مرثیوں میں دور آغاز ہی سے اہمیت دی گئی اور دور تعمیر میں فصیح اور ضمیر نے ان بیانات کو مرثیہ کا خاص جز بنا کر پیش کیا۔ اس لیے ضمیر اس پہلو سے اولیت کا دعویٰ تو نہیں کر سکتے تھے لیکن ان کی دوربین نظر نے اس میں مرثیہ کی وسعت اور شاعری کی ترقی کے امکانات دیکھ لیے اور جنگ کے بیانات میں نئے رخ پیدا

کیے۔ ان کے مختلف مرثیوں میں جنگ کے بیانات کی ارتقائی صورت نظر آتی ہے۔ مثلاً ایک ابتدائی مرثیہ میں حضرت امام حسین اور حضرت عباس کی ایک ساتھ لڑائی نظم کی ہے:

پہنچے یہ دونوں جو نزدیک سپاہِ کفار دونوں شیروں نے صدا دی کے ہم آئے ہشیار
چار سو سے لگی جب ان پہ برسنے تلوار تب تو دونوں نے ملا گھوڑے سے گھوڑا اک بار

ایسی تلوار کی اس فوج کے سرداروں سے
خون اڑنے لگا ان دونوں کی تلواروں سے

ایک کے ہاتھ میں وہ برق سی شمشیر دودم مرتضیٰ نے پر جبریل کیے جس سے قلم
ایک کے جعفر طیار کا کاندھے پہ علم پھر نہ کیوں لشکر کفار ہو درہم برہم

اس طرح جنگ میں مشغول جو دو شیر ہوئے
کشتوں کے پشتے ہوئے زخمیوں کے ڈھیر ہوئے

اس مرثیہ میں حضرت عباس کے نہر پر قبضہ کرنے کا بھی ذکر نہیں اور نہ ان کے شانوں کے کٹنے کا بیان ہے۔ جنگ کے بیان میں نہ فنون حرب کی طرف اشارہ ہے نہ زخم کھاتے کھاتے شہادت کا تذکرہ ہے۔ حضرت عباس ہی کی جنگ کا بیان ایک دوسرے مرثیہ میں دیکھیے جو اس کے بعد کا مرثیہ ہے لیکن 1244ھ سے پہلے ہی کا معلوم ہوتا ہے:

اعدا نے جو دیکھا کہ چلے گی نہ یہ تدبیر تب بے کس و تنہا پہ جھکے کھینچ کے شمشیر
اک سمت کو نیزے چلے اور ایک طرف تیر عباس نے نعرہ کیا یا حضرت شبیر

اس دم ترے فدیہ پہ مصیبت کی گھڑی ہے
امت ترے نانا کی یہ سب ٹوٹ پڑی ہے

عباس نے مشکیزے کو تب خوب سنبھالا　　غازی نے دبارانوں میں گھوڑے کو نکالا
مرکب کو لگا کاووں پہ چلنے لگا بھالا　　بھالے نے کیا فوج عدو کو تہ و بالا

نیزے کی انی سے عجب اک ہالہ ہوا تھا
ہالہ نہ کہو شعلۂ جوالہ ہوا تھا

اس سے بھی زیادہ تفصیل بعد کے مرثیوں میں نظر آتی ہے۔ دیکھنے والوں کے سامنے لڑائی کا نقشہ کھنچ جاتا ہے۔ پہلوانوں کی گفتگو، داؤ پیچ، مختلف ہتھیاروں کے استعمال کا بیان واقعاتی رنگ پیش کرتا ہے۔ حضرت قاسم کی ازرق اور اس کے بیٹوں سے جنگ کے بعض حصے یہاں نقل کیے جاتے ہیں:

نیزے کی میں کیا ردّو بدل کا کہوں عالم　　قاسم نے کئی وار تو خالی دیے اس دم
نیزے کی انی پر وہ انی روک کے پیہم　　آخر اسد اللہ کا پوتا ہوا برہم

سینے پہ غرض وار کیا اس تنک و دو سے
دو ہاتھ نکل آئی سناں پشتِ عدو سے

یاں کرنے لگے قاسم و ازرق ہنر اظہار　　خالی ہوئے ترکش تو چلے نیزۂ خونخوار
نیزے بھی جو ٹوٹے تو گرے ہو کے نگوں سار　　سب وار تو خالی گئے باقی رہی تلوار

قاسم نے لیا میان سے تیغ دوزباں کو
ازرق نے اٹھایا ادھر اس گرز گراں کو

وہ گرز کو لے کر جو ہوا مستعدِ جنگ　　قاسم نے کہا دل سے کہ اب کرتا ہوں چورنگ
قاسم کو تو آتے تھے بھلاووں کے بڑے ڈھنگ　　ازرق کو کہا کھل گیا گھوڑے کا ترے تنگ

واں گھوڑے سے وہ تنگ کی جانب نہ جھکا تھا
یاں گھوڑے سے یہ تنگ تلک کاٹ چکا تھا

دوبدو جنگ کے علاوہ ضمیر نے جنگ مغلوبہ کے مناظر زیادہ پیش کیے ہیں یعنی جب حسینی فوج کا کوئی مجاہد پوری یزیدی فوج سے جنگ آزما ہوتا ہے۔ اسی ضمن میں فوجوں کی تیاری، مدافعت کا اہتمام اور دوسرے بیانات بھی ہیں جن سے میدان جنگ کا ماحول سامنے آتا ہے ضمیر کے جنگ کے بیانات میں میدانِ جنگ کا ماحول پیش کیا گیا ہے۔ ان کے اسی رجحان طبیعت نے مرثیہ کے رزمیہ عناصر میں اضافہ کیا اور لڑائی کا بیان ضمنی حیثیت رکھنے کے بجائے مرثیہ کا اہم جز ہو گیا۔ حضرت عباس کے حال میں ان کا ایک غیر مطبوعہ مرثیہ ہے:۔

"روشن کیا اب نام چراغ حسنی نے" اس میں چہرہ نہیں ہے۔ رخصت میں گریہ کا پہلو کم، گفتگو اور ماحول کی ترجمانی زیادہ ہے۔ تیرہ بندوں میں سراپا کا بیان ہے اس کے بعد فوج یزیدی کی تیاری اس طرح پیش کی گئی ہے:

پہلو میں پیادوں کے جمے آن کے اسوار — پس حائل دریا ہوئی فولاد کی دیوار
ڈوبی ہوئی لوہے میں نظر آتی ہے تلوار — چلائے سواروں کو نقیبان بد اطوار

بھاگیں جو کماں دار انھیں جانے نہ دیجو
عباس جو آویں تو انھیں آنے نہ دیجو

سردار جو تھے ان کو لیا چھانٹ کے ہمراہ — اور آپ نہاں ہو گیا ما بین کمیں گاہ
ایک ایک سے اس طرح لگا کہنے وہ بدخواہ — گر طرز لڑائی کی بگڑ جائے گی ناگاہ

ان چند سواروں کو میں لے ٹوٹ پڑوں گا
عباس علمدار سے میں خوب لڑوں گا

ایک کے بعد حضرت عباس کی جنگ بیان کی ہے۔ جس کے صرف دو بند لکھے جاتے ہیں:

تب کھینچ کے شمشیر گرے اس پہ جواں چند — جوں برق گرا ان پہ ید اللہ کا فرزند
آیا کوئی نزدیک تو ہو خرم و خورسند — پھینکا اسے بالائے ہوا تھام کمر بند

گرتے ہوئے پر تیغ لگائی وہ جبیں پر
اک وار میں دو ہو کے گرا روئے زمیں پر

بالا سپر تیغ چمکتی تھی دمِ جنگ بجلی کی چمک ابرِ سیہ مست میں جس رنگ
لے چکتی تھی راکب جو خودوزرہ و تنگ کہتی تھی کہ اب گاوِز میں ہے مرا چورنگ

عباس اسے روک نہ لیتے جو زمیں پر
تاروزِ ابد پھر نہ ٹھہرتی وہ کہیں پر

ایک دوسرے غیر مطبوعہ مرثیے میں جس کا مطلع ہے:

"ایک دن فاطمہ کو دیکھ کے گریاں زینب" حضرت عون ومحمد کی جنگ تفصیل سے بیان کی ہے البتہ شہادت کا ذکر بہت مختصر ہے۔ جنگ کے حصّے کے چار بند یہ ہیں:

عون نے داہنی جانب کو بڑھایا رہوار بائیں جانب کو گریزاں کیے جعفر نے سوار
خود فولادی پہ جس شخص کے ماری تلوار تیری مچھلی کی طرح دامِ زرہ کاٹ اک بار

آتشِ تیغ سے آہن کو وہ پگھلاتی تھی
معجزہ حضرت داؤد کا دکھلاتی تھی

گر سواروں پہ وہ گھوڑے کو ڈپٹ جاتے تھے گاہ تھا تفرقہ اور گاہ سمٹ جاتے تھے
نیمچے کھینچ کے دوشیر جو ڈٹ جاتے تھے فوج کی فوج پرے کے پرے ہٹ جاتے تھے

ایک کو جوشِ شجاعت تھا اور اک جھومتا تھا
ایک کے بازووں کو پیار سے اک چومتا تھا

جعفر اس فوج کے نرغہ میں جو گھر جاتا تھا عون کہتا تھا نہ گھبرائیو میں آپہنچا
ہاتھ سے عون کے ظالم جو کوئی بچ جاتا ڈھونڈ کر فوج میں جعفر اسی کو مارتا تھا

اک فقط تیغ سے راکب کا نہ سر کاٹے تھا
اس کا سر کاٹ کے گھوڑے کی کمر کاٹے تھا

ان کی تلوار جو میدان میں چمک جاتی تھی   آنکھ خورشید کی دہشت سے جھپک جاتی تھی
واں زمیں پاؤں کے نیچے سے سرک جاتی تھی   اور اجل ساتھ نہ دے سکتی تھی تھک جاتی تھی

شکل مردے کی سی اس فوج میں تھی جس تس کی
مرگ کہتی تھی کہ جاں قبض کروں کس کس کی

جنگ کے یہ بیانات خیالی اور تصوری ہیں۔ ان میں شاعر کے عقائد کی بھی جھلک ہے اور فنون جنگ سے اس کی واقفیت کی بھی۔ ان میں مبالغہ بھی ہے۔ اور سہل پسندی بھی۔ یہ ایسے دور کی شاعری ہے جب حقیقت نگاری کا جدید ادبی تصور مغرب میں بھی مروج نہیں ہوا تھا۔ مسلسل بیانات جنگ اردو شاعری میں اس وقت اکاد کا قصیدوں میں نظر آسکتے ہیں یا کچھ رزمیہ مثنویوں میں ان نمونوں کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو ضمیر کے مرثیوں میں رزمیہ عناصر بہتر اور فن کارانہ انداز سے ملتے ہیں۔ ان میں جو ربط و تسلسل، جو تفصیل، جو قدرت بیان ہے وہ اردو کی کسی دوسری صنف میں نظر نہیں آتی۔

ضمیر کے عہد کا لکھنؤ عیش و عشرت کے لیے مشہور ہے اس کے ساتھ ہی فنون سپہ گری، تلوار بازی، نیزہ بازی، بنوٹ، بانک وغیرہ میں سے اودھ کے لوگوں کو عموماً اور لکھنؤ کے باشندوں کو خصوصاً بڑی دلچسپی تھی جس میں ثقہ و غیر ثقہ سب ہی کچھ نہ کچھ دخل رکھنا ضروری سمجھتے تھے۔[1] لکھنوی تہذیب میں مختلف اسباب کی بنا پر بہت متضاد خصوصیتیں یکجا ہو گئی تھیں چنانچہ سپہ گری سے دلچسپی بھی ان لوگوں کو عجیب معلوم ہو گی جنھوں نے اس معاشرت کے پیچیدہ تانے بانے کو سنجیدگی سے سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ لیکن یہ واقعہ ہے جنگ کے مناظر کا مرثیہ میں اس تفصیل سے ذکر کرنے کا خیال بھی ضمیر کو اس وجہ سے آیا اس ماحول میں یہ ذوق موجود تھا۔ اس فن کے سمجھنے والے بھی تھے اور اس میں دلچسپی لینے والے بھی۔

جنگ کے بیانات میں تسلسل اور روانی ضروری ہے اس لیے ضمیر نے زیادہ تر ان بیانات میں استعاروں کی پیچیدگی نہیں پیدا کی۔ کہیں کہیں سادہ تشبیہ یا استعارہ سے دلکشی میں اضافہ ضرور کیا ہے۔ بعض مقامات

---

1 تفصیل کے لئے ملاحظہ: گزشتہ لکھنؤ از عبدالحلیم شرر ص 36-126 (لاہور)

ایسے بھی ہیں جن میں اپنے عہد کے ادبی مذاق سے مجبور ہو کر انھوں نے رعایت لفظی، اور دوسری صنعتوں کا استعمال کیا ہے جس سے مناظر تو پیچھے چلے گئے ہیں البتہ تصنع اور تکلف کا لباس سامنے آگیا ہے۔ ان کا غیر مطبوعہ مرثیہ: "یارو تقریر سے میں کار قلم کرتا ہوں" اس انداز کا نمائندہ مرثیہ ہے۔ اس میں جنگ کا بیان دیکھئے:

ہو گیا تن پہ سلاحِ عربی سب کے وبال بن گیا دامِ زرہ جسم پہ صیاد کے جال
طائرِ جاں ہوا مرغِ قفسی کی تمثال جس جگہ تیغ اٹھائی تھی وہاں رو کی ڈھال

طرز کچھ اپنی لڑائی کے عدو بھول گئے
ہاتھ تلوار کا پھل دیکھتے ہیں پھول گئے

لجۂ خون تھا جاری کہ نہیں حدو حساب اسی دریا میں عدو کی سپریں تھیں گرداب
تھے زرہ پوش نہنگوں کی طرح سے بیتاب سیکڑوں خود نظر آتے تھے مانندِ حباب

موج کی طرح سے تلواریں بھی پھرتی تھیں
مچھلیاں بازوے اعدا کی پڑی پھرتی تھیں

چمن آرا ہوئے عباس جو واں اک باری طرفہ صحرا کی زمیں پر ہوئی ایک گلکاری
عوض نہر ہوئیں خون کی نہریں جاری یک قلم تیغ سے وہ فوج قلم کی ساری

قتل جن ہاتھوں سے چن چن کے وہ بے دین ہوئے
باغباں آپ ہی اور آپ ہی گلچین ہوئے

چہرے کو وسعت دینے اور اس میں بہت سے واقعات کا بیان شامل کرنے کا رواج مرثیہ گوئی کے دور تعمیر ہی میں ہوا۔ اس کی اولیت کا سہرا ضمیر کے سر باندھا نہیں جا سکتا، نہ انھوں نے کہیں اس کا دعویٰ ہی کیا ہے لیکن اس طرح مرثیہ کو وسعت دینے اور اس میں واقعاتی نظم کی شان پیدا کرنے میں ضمیر نے بھی نمایاں

حصہ لیا ہے۔ مرثیہ کا مقصد گریہ کے پہلو پیدا کر کے سامعین کے جذبات ترحم کو اکسانا ضرور تھا لیکن اس دور کے مرثیہ گویوں نے یہ سمجھ لیا تھا کہ اسی مقصد تک انھیں محدود رہنا نہیں بلکہ اس خاکے میں وسعت دے کر ایک لمبی بیانیہ نظم کی صورت میں اسے سامنے لاتا ہے جس کا مقصد انسانی اعمال وافعال کا بیان اس کے سماجی پس منظر میں کرتا ہے تاکہ مرثیہ کے کردار اپنی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کے ساتھ ہمارے سامنے آسکیں اور ہم انھیں صرف عقیدت کی دوربین سے نہ دیکھیں بلکہ ان کی متحرک تصویر دیکھ کر ان کی شخصیت کی گرمی محسوس کر سکیں۔ ایک غیر مطبوعہ مرثیہ ہے: "جب صبح نے اٹھادیا پردہ حجاب کا" جس میں انھوں نے عاشور کی صبح فوج حسنی کے کچھ پہلو دکھا کر ان کی میدان جنگ کی تیاری پر ہی مرثیہ ختم کر دیا ہے۔ جابجا سے کچھ بند لکھے جاتے ہیں:

تھی لشکر خدا پہ عجب طرح کی بہار جس کی نگاہ پڑتی تھی ہوتا تھا وہ نثار
تھا بیچ میں تورا کب دوشِ نبی سوار نیزہ لیے جلو میں سوارانِ نیزہ دار

نیزے چمک رہے تھے جو پاس اس جناب کے
گویا کرن وہ نکلی تھی پاس آفتاب کے

تب شاہ نے یہ حضرت عباس سے کہا لشکر کے تین غول کرو تم جدا جدا
طفل وجواں و پیر کھڑے ہوں ہر ایک جا لشکر مرا بھی تا نظر آوے بہت بڑا

پھر روک لو ادھر سے درخیمہ گاہ کو
زینب کہیں نہ دیکھ لے ان کی سپاہ کو

عباس لے علم گئے اپنے پرے میں مل تینوں صفیں کھڑی ہوئیں جس وقت متصل
اس دم پہاڑ ہو گئے ان غازیوں کے دل سب با حواس خرم و خندان و مستقل

ہر ہاشمی جواں کو شجاعت کا جوش تھا
یا مرتضیٰ علی ولی کا خروش تھا

بائیں طرف کو باغ حسنؑ پر تھی یہ بہار
جس کے شہانے جوڑے پہ روحِ حسنؑ نثار
اور گردوپیش اس کے رفیقانِ گل عذار
وہ دشت کربلا ہوا گویا کہ لالہ زار

واں اختلاف رنگ شہادت کمال تھا
بابا کا رنگ سبز تھا بیٹے کا لال تھا

زینب کا لال آگے پرے سے رکھے قدم
چھوٹا سا ڈیل ڈول تھا چھوٹا سا ہے علم
قاسم کے منہ کو دیکھتا مڑمڑ کے دم بدم
کہتا تھا آپ رن کی رضا دیں تو جائیں ہم

اپنا علم کبھی تو بصد یاس دیکھنا
گاہے نشانِ حضرت عباس دیکھنا

قاسم نے مسکرا کے رفیقوں سے یہ کہا
تم نے ارادہ میرے علمدار کا سُنا
کیونکر نہ ہو پھوپھی کا مری شیر ہے پیا
ہے کس نگاہ سے صف اعدا کو دیکھتا

کیا سن ہو کیا حواس ہیں کیا شوق جنگ ہے
کیا دل ہے کیا ارادہ ہے اور کیا امنگ ہے

مرثیہ جیسی غم انگیز صنف میں یہ جوش وولولہ کا عنصر شاعری کو ایک نئی سمت لے جارہا ہے۔ اس کا محرک اس عہد کا رجائی نقطۂ نظر ہے۔ ایک طرح کی فراریت ضرور ہے اس لیے کہ اودھ کا وقار سیاسی حیثیت سے ہندستان میں گھٹتا جارہا ہے لیکن اودھ کے لوگ اپنی محدود دنیا میں خوش اور ایک حد تک مطمئن ہیں۔ نفاست ذوق اور ہنرمندی نے ان کی دنیا سجا رکھی ہے۔ ان کی محفل میں شمعیں اگر دونوں سروں پر روشن ہیں تو کیا ہوا وہ اس روشنی کی زیادتی سے مسرور ہیں۔ گویا حال ہی ان کے لیے سب کچھ ہے۔ اسی خصوصیت نے مرثیہ میں اس پہلو کو اجاگر کیا کہ امام حسین کے ساتھی جان بھی دیتے ہیں تو ہنس ہنس کر۔ وہ موت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر مسکراتے ہیں۔ جوانوں کا کیا ذکر بچے بھی اپنی پیاس بھولے ہوئے یقینی موت کو نظر انداز کیے ہوئے انسانیت کی حمایت میں جاں نثار کرتے ہیں۔ اس پہلو نے واقعہ کربلا کی اخلاقی اہمیت کو

زیادہ نمایاں کیااور اسے صرف مظلومیت کی داستان نہیں رہنے دیا۔

ضمیؔر کے مرثیوں میں موضوعات کا تنوع ہے۔ جناب رسول خدا، حضرت علی، جناب فاطمہ، قاصد صغرا، حضرت حُر، جناب رباب، جناب مسلم، عراق سے کوفہ کا سفر، کے علاوہ حالات اسیری اہل بیت وزنداں شام کے متعلق مرثیے ہیں۔ حدیثوں، روایتوں اور تاریخی کتابوں میں بیان کیے ہوئے واقعات پر بھی مرثیے لکھے ہیں جن میں بہت سی خرق عادت باتوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس وقت کی عزاداری کے بعض پہلوؤں پر انھوں نے چند مرثیوں میں روشنی ڈالی ہے۔ ان میں بہت سے مرثیے ایسے ہیں جن میں واقعات کا سادہ اور دردانگیز بیان ہے۔ شوکت الفاظ، بلندی مضامین یا چہرہ، سراپا، رخصت، جنگ وغیرہ کے عناصر نہیں ہیں۔ ایسے مرثیوں میں نفسیاتی نکتوں سے ہمدردی کے جذبات کو متحرک کیا گیا ہے اور واقعات کے ایسے پہلو نظم کیے گئے ہیں جن سے غم والم پیدا ہو۔ مرثیہ کا آخری حصہ جسے بین کہتے ہیں سامعین کے لیے تو حاصل مرثیہ ہوتا ہے اور جس صنف کو اسی طبقہ کی حوصلہ افزائی کا سہارا ہوتا ہے وہ بڑی حد تک ان کے مطالبات کا احساس رکھتی ہے۔ چنانچہ ضمیؔر کے یہاں ذکر شہادت اور بین میں درد اور کسک کی کمی نہیں۔ ایسی منزل پر شوکت الفاظ، مضمون آفرینی، اور پیچ در پیچ استعارے نہیں ساتھ رہتے کیونکہ ایک باکمال شاعر کی طرح انھیں احساس ہے کہ تصنع اور تکلف، قدرت کلام اور بلندی خیال کا اظہار تو کر سکتے ہیں لیکن دلوں کے تار چھیڑنے کے لیے سادگی بیان کی ضرورت ہے۔ ان کے مشہور مرثیہ ”کس نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے“ کے بین کے چند بند بھی اسے واضح کر دیں گے:

بانو نے غرض بیٹھ کے زانو پہ لیا سر　　گیسو کو اٹھا چاند سا مکھڑا کیا باہر
چلائی کہ دو صاحبو پرسا مجھے آکر　　نوحہ میں پڑھوں تم کہو ہے ہے علی اکبر

برباد یہاں بانو کی دولت گئی لوگو
اٹھارہ برس کی مری محنت گئی لوگو

سب مل کے مرے لال کو اس وقت جگاؤ　　لو بجھ کے یہ آیا ہے سومنہ ہاتھ دھلاؤ
گرمی سے نہ غش ہو کہیں خوشبو تو سنگھاؤ　　سہلاؤ ذرا ہاتھوں کو اور پیر دباؤ

ہے سرخی پاں خون جو ہونٹوں پہ جما ہے
اس طرح کا مردہ کہیں پر نور سنا ہے

اب خیمے سے جاوے گا نہ یہ شاہ کا جانی بس اس کی لحد ہے یہیں منظور بنانی
دن رات کروں گی میں یہاں فاتحہ خوانی چھڑکا کروں گی قبر پہ اس پیاسے کے پانی

ہے مدِّ نظر اب تو مرے صبر کے اوپر
دکھیاری ہوں بیٹھی رہوں گی قبر کے اوپر

قافیہ اور ردیف کی پابندی کے ساتھ مسدّس کی ہیئت کی بھی پابندی مسلسل واقعات کا بیان مشکل کر دیتی ہے۔ ضمیر نے تو سراپا اور جنگ کے بیانات پر خاص توجہ کر کے ایسے راستہ پر قدم رکھا تھا جو بڑی حد تک اردو کے لیے نیا تھا۔ اس لیے ایسی لمبی واقعاتی نظم میں زائد الفاظ کا استعمال، کبھی کبھی بعض حروف کا دبنا، کہیں تعقید، کہیں اعراب کا فرق آگیا ہے اور کہیں کوئی اور تسامح ہو گیا ہے۔ ایسی چند مثالیں حسب ذیل ہیں:

1۔ اک حملے میں بہشت بزیر قدوم ہے۔ قدم کی جمع اقدام ہے۔ قدوم کے معنی آنا

2۔ حاسد کی نہ کر فکر ہمیشہ ہے وہ تذلیل۔ تذلیل کی جگہ ذلیل ہونا چاہیے

3۔ فرمایا شاہ دیں نے کہ اے ذوالجناح ٹھہر۔ ٹھہر میں "ہ" متحرک ہونا چاہیے۔ یا ذوالجناح کا الف گر جائے گا۔

دورِ تعمیر کے مرثیہ گویوں میں ضمیر کی شخصیت سب سے قد آور ہے۔ انھوں نے مرثیہ کو سراپا اور جنگ کے مناظر سے وسعت دی۔ سراپا تو ایک طرح سے ماحولی ادبی مذاق کی آئنہ داری تھی جس نے علمی انداز بیان کو اردو مرثیہ میں داخل کیا لیکن جنگ کے بیانات کا انھوں نے جس طرح اضافہ کیا اس نے مرثیہ کی دنیا ہی بدل دی۔ اسے آگے بڑھنے اور پھیلنے کا ایک نیا راستہ مل گیا جس پر چل کر صنفِ مرثیہ اعلیٰ شاعری کے بہت سے خصوصیات پا گئی۔ جوش و ہمت، جاں سپاری و جاں نثاری کے جذبات نے شاعری میں صحت مند رجحانات کو تقویت پہنچائی، واقعہ نگاری کے نئے پہلو پیدا ہوئے اور مرثیہ صرف مظلومیت کی داستان نہ

رہابلکہ ہمت وجواں مردی، ولولہ اور بہادری کے کارناموں کا بیان ہو گیا جس سے اردو کی ایک بڑی کمی پوری ہوئی۔ دوسری طرف شوکت الفاظ اور معنی آفرینی نے مرثیہ میں قصیدہ کا شکوہ پیدا کیا اور ایک خالص ادبی رنگ نے مرثیہ میں جگہ پاکر شاعرانہ صناعیوں اور زور تخیل کے رنگ دکھائے جس سے اس مخصوص مذاق سخن کے شیدائیوں میں بھی اس صنف کی قدر بڑھی۔ غرض مرثیہ ضمیر کے ہاتھوں ایک شاندار صنف کی حیثیت سے نمایاں ہو گیا جس کے موضوعات کی وسعت اور وسیع امکانات نے بعد کے مرثیہ گویوں کے لیے ایک منضبط اور مربوط ڈھانچہ اور ایک قابل قدر روایت مہیا کی جسے وہ اپنی صلاحیتوں کے مطابق آگے بڑھا سکتے تھے۔

دلگیر

دلگیر کا نام چھنولال تھا۔[1] گلشن بے خار میں شیفتہ نے جھنولعل لکھا ہے۔[2] جو رسم کتابت کا فرق ہے۔ سراپا سخن میں چھنگولال دیا ہے۔[3] لیکن اس کے مقابلے میں مصحفی کا بیان زیادہ قابل اعتبار ہے اس لیے کہ انھوں نے ان کا ترجمہ اس وقت لکھا جب دلگیر کی عمر تئیس سال تھی اور وہ طرب تخلص کرتے تھے۔ اس وقت تک وہ بیشتر غزل کہتے تھے اور نوازش حسین عرف مرزا خانی کے شاگرد تھے۔ مرزا رجب علی بیگ سرور نے دیباچہ فسانۂ عجائب میں لکھنؤ کے مرثیہ گویوں میں دلگیر کو جو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ وہ ان کے استاد بھائی تھے۔ کچھ اپنے ذاتی لگاؤ، کچھ ماحولی خصوصیات، کچھ حالات واتفاقات کی وجہ سے چھنولال عزائے امام حسین سے خوش عقیدہ ہو گئے اور مرثیہ وسلام کہنے لگے۔ خلوص قلب اور شاعرانہ صلاحیت نے اس میدان میں ایسے جلوے دکھائے کہ لوگ ان کی طرف متوجہ ہوئے۔ اس کامیابی نے عزاداری سے ان کی وابستگی اور مرثیہ گوئی میں ان کا شغف ایسا بڑھایا کہ انھوں نے غزل گوئی ترک کر دی اپنا

1۔ ریاض الفصحا ص188 ، یادگار شعرا ص131۔ 2۔ گلشن بے خار ص128۔ 3۔ سراپا سخن ص 115

دیوان موتی جھیل میں ڈبو دیا۔[1] مرثیہ کی مناسبت سے ان اصناف میں اپنا تخلص دلگیرؔ نظم کرتے تھے چنانچہ یہی تخلص ٹھہرا اور ایسا مقبول و مشہور ہوا کہ لوگ نام کو بھول گئے اور یہی سب کے زباں زد ہو گیا۔
سراپا سخن میں جو دلگیر کی وفات کے بعد ترتیب پایا ہے، دیے ہوئے نام کی صحت اس لیے مشکوک ہے۔

تالیف ریاض الفصحا کے وقت مصحفی نے دلگیرؔ کی عمر تخمیناً 23 سال لکھی ہے ریاض الفصحا اس تذکرے کا تاریخی نام ہے جس سے 1421 نکلتا ہے جو آغاز تالیف کا سال ہے۔ اس تذکرے کی تکمیل پندرہ سال میں ہوئی اس لیے قطعی طور پر نہیں کہا جا سکتا کہ چھنو لال کا ترجمہ انھوں نے کب لکھا چونکہ یہ اس وقت لکھنؤ کے نوجوان شعرا میں ممتاز اور مصحفی سے اچھے مراسم رکھتے تھے اس لیے ان کے حالات معلوم کرنے میں مصحفی کو زیادہ دن نہ لگے ہوں گے۔ اسی بنا پر ان کا سال پیدائش 1198ھ سمجھا جا سکتا ہے۔ دلگیرؔ کے انتقال کا ذکر کسی تذکرے یا تاریخ میں نظر نہیں آیا۔ علی اوسط رشکؔ کے اس قطعہ سے سال وفات 1264ھ مطابق 1846ء قرار پاتا ہے۔

در گلشنِ خلد یا جمیعِ شہدا گشتہ پابوس مرثیہ گو دلگیر
تاریخ وفات او نوشتم اے رشک آہ افسوس مرثیہ گو دلگیر
1264ھ

دلگیرؔ کے والد کا نام منشی رسوا رام تھا۔ وہ سکسینہ کایستھ تھے۔ بزرگوں کا وطن شمس آباد تھا۔ وہاں سے کچھ دنوں کے لیے دہلی گئے پھر لکھنؤ آگئے چھنو لال لکھنؤ ہی میں پیدا ہوئے اور یہیں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ سترہ سال کی عمر سے شعر کہنا شروع کیا اور نوازش حسین مرزا خانی کی تربیت میں ایسی مشق بہم پہنچائی کہ 23 سال کی عمر میں ممتاز شعرا میں شمار ہونے لگا۔[2] سراپا سخن اور خوش معرکۂ زیبا میں درج ہے کہ انھوں نے نوازش کے بعد ناسخ سے بھی اصلاح لی تھی۔

---

[1] سراپا سخن ص 115
[2] ریاض الفصحا ص 188

دلگیرؔ کے مرثیوں میں آلِ رسول سے گہری محبت اور روضۂ امام حسین کی زیارت کی تمنا ٹپکتی ہے۔ مرثیہ اور سلام میں یہ مضامین ایک حد تک رسمی ہوتے ہیں لیکن ان کے مقطعوں میں ایسے مضامین کا بار بار ذکر اس انداز سے ملتا ہے کہ ان میں خلوص نیت اور جذبے کی صداقت نظر آتی ہے مثلاً

دلگیرؔ اب دعا ہے غمِ شاہ کم نہ ہو　　غیر از غمِ حسین مجھے اور غم نہ ہو

عرض دلگیرؔ بھی تم سے ہے اب یا شبیر　　درِ دولت پہ کرو جلد طلب یا شبیر

یا شاہ مری فردِ عمل اشکوں سے دھو جائے　　انجام بخیر آپ کے دلگیرؔ کا ہو جائے

ہے تجھے دل سے جو دعوے غلامی دلگیرؔ　　حامیِ حشر ترا خواجۂ قنبر ہو گا
بخش دیجئے حشر میں یارب میری تقصیر بھی　　پائے نامِ تعزیہ داراں ہو یہ دلگیرؔ بھی

ان کی اسی عقیدت کی بنا پر شیفتہ نے خیال ظاہر کیا ہے کہ بعد میں ائمہ علیہ السلام کے بہت زیادہ معتقد ہونے کی وجہ سے انھوں نے اپنا آبائی مذہب تبدیل کر دیا تھا۔[1] یہی خیال شیفتہ ہی کے حوالے سے یادگارِ شعرا میں دہرا لیا گیا ہے اور سراپا سخن میں بھی اس کا تذکرہ ہے۔ ان کے کلام میں جن عقائد کا اظہار ہوتا ہے ان سے اس خیال کی تائید ہوتی ہے لیکن یہ نہیں معلوم کہ انھوں نے رسمی طور پر باقاعدہ تبدیلِ مذہب کیا تھا یا صرف رہن سہن کے انداز اور خیالات کی بنا پر لوگوں نے قیاساً یہ لکھ دیا ہے کیونکہ باقاعدہ مذہب تبدیل کرنے میں عموماً نیا نام بھی رکھا جاتا ہے جس کا اظہار بھی کیا جاتا ہے لیکن دلگیرؔ کے کسی معاصر یا بعد کے تذکرہ نویس نے کہیں ان کے کسی نئے نام کا ذکر نہیں کیا۔ جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے عزاداری اودھ کی تہذیبی زندگی کا ایسا جز بن گئی تھی جس میں کیا امیر غریب، کیا ہندو کیا مسلمان سب عقیدت واحترام سے حصہ لیتے تھے۔ شاہ زمن غازی الدین حیدر کے مشہور دیوان افتخار الدولہ مہاراجہ میوہ رام[2] کے یہاں بھی

---

1 گلشن بے خار ص 128　2 افتخار الدولہ مہاراجہ میوہ رام کو نصیر الدین حیدر نے 1246ھ 1830ء میں معزول کر دیا تھا۔
(کمال الدین: سوانحات سلاطین اودھ جلد اول ص 210)

بڑے اہتمام سے عزاداری ہوتی تھی۔ تعزیے رکھے جاتے تھے، علم نصب ہوتے تھے۔ مجلسیں ہوتی تھیں۔ دلگیرؔ ان کے مقربین میں تھے اور ان کے یہاں ذاکری کرتے تھے۔ بعض مرثیوں کے آخر میں انھوں نے اپنے سرپرست کا ذکر بھی کیا ہے۔ "وفور غم ہے محرم کی آمد آمد ہے" کا آخری بند یہ ہے:

دعا یہ مانگ لے دلگیرؔ حق سے تو رو کر　　علی کا سایہ رہے افتخار دولہ پر
رہے بہ حشمت و اقبال یہ خجستہ سیر　　کرے مدام عزا اے امامِ جن و بشر

خدا کے فضل سے برآئے مدعا دل کا
نہ اس جناب پہ ہو وقت کوئی مشکل کا

ایک اور مرثیے "بازوے شبیر کے جس دم قلم بازو ہوئے" کا مقطع دیکھیے:

آگے اے دلگیرؔ کر درگاہِ حق میں یہ دعا　　افتخار الدولہ پر سایہ رہے اللہ کا
حشمت و اقبال سے قائم رہے وہ دائما　　اور بیگم صاحبہ پر بھی رہے فضل خدا

ماتمِ سرور سے یہ غافل نہ ہوں صبح و مسا
اور ان کی تعزیہ داری ہو مقبول خدا

افتخار الدولہ کے علاوہ ان کے مرثیوں میں ممتاز بہو، مبارک محل، معتمد الدولہ آغا میر اور شاہِ وقت کے حق میں دعا کی گئی ہے۔ سعادت خاں ناصرؔ نے ان کے بیان میں لکھا ہے:

"آخر شوق مرثیہ گوئی سے پیدا ہوا اور طرف وسیلہ کے نجات کے شیدا تاثیر غم حضرت امام حسین علیہ السلام سے طرب سے کنارہ کر کے دلگیرؔ تخلص قرار دیا۔ سال یک ہزار و صد و سی ہجری میں اسلام سے مشرف اور شبیہ امیر المومنین سے ہم طرف ہوا"[1]

1　خوش معرکۂ زیبا (قلمی)

دلگیرؔ کے مرثیوں کے موضوعات میں بڑی وسعت اور تنوع ہے۔ شہدائے کربلا کے علاوہ جناب مسلم، پسران مسلم، امام حسن، حضرت علی، جناب فاطمہ، حضرت رسول خدا، حضرت عابد، عبد اللہ ابن عفیف، جناب سکینہ، زعفر جن، کے حال کے متعدد مرثیے ہیں۔ مدینے سے روانگی، جناب صغرا، ملاقات حر، ورود کربلا، تاراجی خیام، سفر شام، شیریں، دربار شام، زندانِ شام، بیماری حضرت عابد، ہند سر امام، دفن شہدا، مدینہ کو واپسی کے حالات میں مختلف پہلوؤں سے ایک ایک حال میں کئی کئی مرثیے ہیں، کچھ مرثیوں میں عزداری کے سلسلے کے کچھ معجزات کا بھی ذکر ہے۔ اس طرح ان کی سات جلدوں میں پانچ مرثیوں سے زیادہ ہیں۔ ان میں بندوں کی تعداد زیادہ سے زیادہ 167 اور کم سے کم 27 ہے لیکن زیادہ مرثیے چالیس سے اسی بند کے ہیں اس بنا پر ان کے مطبوعہ مراثی میں اشعار کی تعداد تخمیناً اٹھتر 78 ہزار ہو گی۔ پہلی جلد کے سلام اس کے علاوہ ہیں۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کے پاس دلگیر کے کئی سو قلمی مرثیے ہیں۔ اس طرح ان کا شعری سرمایہ ایک لاکھ ابیات سے کسی طرح کم نہیں ہو سکتا۔

دلگیرؔ کے مرثیے اور سلام "مجموعہ مرثیہ دلگیرؔ" اور کلیات مرثیہ دلگیرؔ" کے دہرے نام سے مطبع نول کشور، لکھنؤ سے شائع ہوئے۔ پہلی جلد میں صفحہ 271 تک سلام ہیں جن کی ترتیب ردیف وار حروف تہجی کے اعتبار سے ہے۔ اس کے بعد ایک مخمس ہے بیچ میں ایک سلام مسدّس دہرہ بند کی شکل میں ہے۔ مخمس کے بعد سب مرثیے ہیں۔ جلد سوم کے ایک مربع مرثیے کے علاوہ سب مرثیے مسدس ہیں۔ پہلی جلد کے خاتمہ کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ مالکانِ مطبع نے دلگیرؔ کا کل کلام پانچ جلدوں میں شائع کرنے کا فیصلہ کیا تھا، جلد پنجم کے آخر میں کل کلام کو چھ جلدوں میں چھاپنے کا اعلان ہے۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ دلگیرؔ کا کلام یا تو مطبع والوں کو اور مل گیا یا پہلے ہی ذخیرے کے حجم کا صحیح اندازہ انھیں نہیں ہو سکا، اس لیے کہ ان کا کلام سات جلدوں میں شائع ہوا، جس کی پہلی تین جلدیں متعدد بار چھپیں اور مطبع نول کشور کان پور نے بھی انھیں شائع کیا۔ جلد دوم کی 1897ء کی اشاعت کے خاتمہ طبع کی عبارت حسب ذیل ہے:

> "...... بہ ہزار دقت و محنت و کمال صحت ایک ایک جلد علاحدہ علاحدہ کر کے طبع ہوئی۔
> علاوہ اس جلد دوم کے جلد اول و جلد سوم لغایت جلد ہفتم طبع شدہ مطبع میں موجود ہیں۔ المختصر یہ جلد دوم کلیات مرثیہ دلگیرؔ اس سے پہلے چند بار مطبع نول

کشور...... لکھنؤ میں طبع ہوئی اور اب...... مطبع نول کشور واقع کان پور میں...... بہ تصحیح تمام...... مئی 1897ء میں بارِ اول منطبع ہوئی۔"

عموماً دلگیرؔ کے مرثیے بغیر کسی تمہید کے شروع ہوتے ہیں جو دور آغاز کا طرز ہے۔ کچھ مرثیے ایسے ضرور ہیں جن میں ابتدائی چند بند اولاد کی محبت یا عام اخلاقی موضوعات کو عمومیت کے ساتھ پیش کرتے ہیں لیکن اول تو ایسے مرثیوں کی تعداد بہت کم ہے دوسرے یہ بیان ان مرثیوں میں بھی کبھی ایک ہی بند پر ختم ہو جاتا ہے کبھی دو چار پر۔ ایک مرثیہ یوں شروع ہوتا ہے:

سچ ہے کہ چھپائے سے محبت نہیں چھپتی   اخلاق نہیں چھپتا ہے الفت نہیں چھپتی
انساں کی کبھی خوبیِ طبیعت نہیں چھپتی   چھپ جاتی ہے ہر چیز پہ عادت نہیں چھپتی

تاثیر محبت نہیں کچھ آج سے کل سے
عاشق جو کسی کا ہے وہ عاشق ہے ازل سے

حضرت عباس کے حال کے ایک مرثیہ کی ابتدا یوں ہوتی ہے:

سب کو معلوم ہے یہ لختِ جگر ہے فرزند   قوت روح ہے اور نور بصر ہے فرزند
خلق میں نخل تمنا کا ثمر ہے فرزند   نام آفاق میں باقی ہے اگر ہے فرزند

پر نہیں بیٹے سے کم ہوتا ہے خوش خو بھائی
قوتِ دل ہے پسر قوت بازو بھائی

طویل تمہیدیں ان کے یہاں نظر نہیں آتیں۔ مناظر قدرت کا بیان آفتاب کا نکلنا، پرندوں کا چہچہانا، گرمی کی شدت میں صحرا کی حالت وغیرہ بھی نہیں ملتی۔ البتہ بہت سے دوسرے مضامین ملتے ہیں مثلاً جناب قاسم کی شادی کا حال، مختلف رسموں کا ادا ہونا، شب عاشور خیمے کے اندر گفتگو، علم داری کے لیے جناب عباس اور جناب عون و محمد کے دعوے وغیرہ۔ شبلیؔ نے موازنہ میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ روز عاشور سپاہ حسینی کی علم داری کے لیے حضرتِ عباس کے علاوہ جناب عون و محمد کے دل میں جو حوصلے اور

امنگیں پیدا ہوئیں ان کے بیان کی ابتدا انیسؔ نے کی ہے اور یہ انھیں کی جدت ہے[1] دلگیرؔ کا کلام جس کے سامنے ہو وہ شبلی کے اس خیال کی تائید نہیں کر سکتا۔[2] "شب آئی مومنو جب دشت میں شہہ کی شہادت کی" میں علم داری کے امیدواروں میں جناب عباس اور عون و محمد کے علاوہ جناب قاسم بھی پیش کیے گئے ہیں۔ جگہ جگہ سے اقتباسات دیے جاتے ہیں:

یہ جب تقریر کی سبط نبی نے اپنی خواہر سے — حضور شاہ تب بیھواڑ لیا سر اپنا زینب نے
کہا قاسم کی ماں نے آ کے لونڈی تم پہ ہو صدقے — مناسب ہے علم اپنا مرے فرزند کو دیجئے

بھتیجا یا کہ داماد آپ کا یہ میرا پیارا ہے
یہ فدوی تو تمہارا ہے یگانہ تو تمہارا ہے — بند 6

برابر اکبر و اصغر کے تم نے اس سے کی الفت — بہت باتوں میں فرزندوں سے اس پر کی سوا شفقت
حسن کی منزل فانی سے جب ہونے لگی رخصت — تمہارے ہاتھ میں اس کا دیا تھا ہاتھ اے حضرت

نہ آج اس پر سے کم کیجیے شہا لطف و کرم اپنا
عنایت کیجئے واری گئی اس کو علم اپنا — بند 7

ابھی یہ ذکر تھا لے آئی جو زینب پسر اپنے — حضور شاہ استادہ کیے شمس و قمر اپنے
لگی یہ عرض کرنے ہاتھ دونوں باندھ کر اپنے — تمہاری نذر کو لائی ہوں میں لخت جگر اپنے

1۔ شبلی کی اصل عبارت یہ ہے:

عون و محمد کی روایت کا سرے سے کہیں پتہ نہ تھا۔ لیکن جب میر انیسؔ نے اس کو مرثیہ میں لکھا تو تمام لوگوں کو اس کی واقعیت کا دھوکا ہوا، یہاں تک کہ اب وہ بطور ایک واقعہ مسلمہ کے تمام مرثیہ گویوں کے ہاں مختلف پیرایوں میں بیان کیا جاتا ہے۔

موازنہ انیسؔ و دبیر ص 58 (رام نرائن لال)

2۔ فصیحؔ نے بھی علمداری کی خواہش کرنے والوں میں پسران جناب مسلم، جناب قاسم، جناب علی اکبر وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔

بہن ہو صدقے اپنے جد کے ورثے کے یہ خواہاں ہیں
حقیقت میں مرے پیارے علمداری کے شایاں ہیں بند10

شہ مظلوم سے یہ کہہ چکی جس دم وہ دکھ پائی
کہا شہ نے بجا ہے یہ تری تقریر ماں جائی
مقدر ہے یہ خدمت اور پر خالق نے فرمائی
علمداری کے دینے میں انھیں مجبور ہے بھائی

علمبردار میرا حق نے ہے عباس کو لکھا
مگر ماں دو شہیدوں کی ہے تجھ بے آس کو لکھا بند14

علم جب احمد وحیدر کا اپنے دوش پر رکھا
سر افرازی کا زینب کو کیا عباس نے مجرا
قدم پر رکھ کے سر سرور کے پھر کی عرض یامولا
نہایت سر فرازی ہے کہ فدوی کو علم بخشا

علم یہ لشکر اسلام کا تم نے دیا مجھ کو
جہاں میں جعفر طیار کا ثانی کیا مجھ کو بند15

مرثیہ "سرور نے شب قتل کہا اہل حرم سے" میں بھی اسی قسم کا مضمون ہے لیکن جناب قاسم کا ذکر نہیں:

کاندھے سے لگا کر علم سبط پیمبر
عباس کو ہمراہ لیے آئے جو اکبر
عباس کو دیکھا تو کہا شاہ نے ہنس کر۔
لشکر کا علمدار تمھیں کرتی ہیں خواہر

تم کو علم ختم رسالت ہو مبارک
اے بھائی یہ زینب کی عنایت ہو مبارک بند21

زینب کے پسر کہنے لگے کہتے ہو یہ کیا
عباس ہے تم نے ہمیں آغوش میں پالا
ہم تو ہیں سمجھتے تمھیں بابا سے زیادہ
بالفرض اگر ہوتے یہاں آج کو بابا

میداں کی طرف پہلے قدم ہم نہ اٹھاتے
ہوتے ہوئے بابا کے علم ہم نہ اٹھاتے بند 24

اور دوسرے یہ نقل کیا کرتی ہے مادر احمد نے علی سے علم اٹھوایا ہے اکثر
تم آج زمانے میں ہو ہم صورت حیدر ہم ہوتے ہوئے آپ کے سبقت کریں کیونکر

کاندھے پہ چڑھاتے تھے نبی اس شہ دیں کو
ہے ان کی علمداری سزاوار تمہیں کو

ان بندوں میں اگرچہ نفسیاتی نکتوں کو زیادہ پیش نظر نہیں رکھا گیا لیکن اس عہد کے شرفا کی گھریلو زندگی کا ماحول دلگیرؔ نے کامیابی سے پیش کیا ہے۔ مسلمان گھرانوں کی سماجی زندگی، عورتوں اور بچوں کی باتیں، رسم ورواج کا ذکر مرثیوں میں دلگیرؔ نے ایسی کامیابی سے کیا ہے کہ ان کے مشاہدے کی داد دینا پڑتی ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اودھ کی سماجی فضا اور گھریلو زندگی سے اپنے کو کس حد تک ہم آہنگ کر لیا تھا۔ مردوں کی معاشرت، آداب نشست وبرخاست، لباس، مشاغل اور مذاق کلام وغیرہ کے اعتبار سے دیکھا جائے تو اس زمانے کے اودھ کی زندگی میں ہندو اور مسلمان اس قدر شیر وشکر نظر آتے ہیں کہ ان میں امتیاز کرنا مشکل ہے لیکن دونوں قوموں کی عورتوں میں ویسا میل جول نہ ہونے کی وجہ سے گھریلو فضا میں فرق تھا۔ ایسی حالت میں مرثیوں میں عورتوں کی گفتگو، ان کے محاورے اور انداز کلام کا مناسب استعمال کرنا دلگیرؔ کے لیے قابل ستائش ہے۔ شادؔ عظیم آبادی لکھتے ہیں:

"دو باتیں مرزا دلگیرؔ کی مجھ کو حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔ اول وہ خاندانی ہندو تھے لیکن رخصت اور بین وشہادت کے بیان میں اس افراط سے مسلمانوں کے مراسم اور خاص محاورے اور مستورات اہل اسلام اور ان کے بچوں کی باتیں برت دیتے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے" [1]

---

1 فکر بلیغ حصہ دوم (قلمی)

ماجرا، رخصت اور بین میں یہ خصوصیت نمایاں ہوتی ہے اور دلگیر نے ان حصوں پر زیادہ توجہ کی ہے کیونکہ یہی وہ مقامات ہیں جن میں جذبات نگاری سے درد و اثر بھی پیدا کیا جا سکتا ہے جسے سن کر لوگ بے چین ہو جائیں۔ اس لیے کہ مرثیہ اصل میں درد و غم کا بیان ہے اور اس کی یہ بنیادی خصوصیت اس میں بہر حال قایم رہنا چاہیے۔ مرثیہ گو جدت اور تنوع کے لیے واقعات میں نئے پہلو پیدا کرتا ہے اور مضامین ایراد کرتا ہے۔ یہ مضامین کس حد تک وقت اور حالات کے مطابق ہیں انھیں پر اس کی کامیابی و ناکامی کا انحصار ہوتا ہے۔ حضرت علی اکبر کی رخصت کے سلسلے میں ایک مضمون یہ پیش کیا ہے کہ جناب زینب کو خیمے کے اندر یہ اطلاع ملتی ہے کہ حضرت عباس کی شہادت کے بعد حضرت علی اکبر کو میدان جنگ میں جانے کی اجازت مل گئی، چونکہ اس بھتیجے کو انھوں نے بڑی محبت سے پالا تھا اور اپنے بیٹوں سے زیادہ اس سے محبت کرتی تھیں، اس لیے انھیں اس اطلاع سے بہت رنج ہوا کہ ان کی اجازت کے بغیر حضرت علی اکبر کو اجازت دے دی گئی۔ اس رنج کا ردعمل ان پر کس طرح ہوتا ہے:

زینب نے کہا چاہتی تھی میں اسے جی سے　　کیا خاک اب امید کشی ہوئے کسی سے
تھی مجھ کو توقع نہ یہ ہم شکل نبی سے　　یہ بھی نہ خیال آیا کہ پوچھو تو پھوپھی سے

کہنا کبھی اکبر کا نہیں ٹالا تھا میں نے
کیوں بھابھی اسی دن کے لیے پالا تھا میں نے

یہ صاف عیاں تھا نہیں جینے کا یہ دلبر　　اتنا تو شبہ تشنہ سے کہتا علی اکبر
دلوا دو رضا مجھ کو پھوپھی اماں سے چل کر　　میں بھی اسے جانے کے لیے کہتی مقرر

اب سمجھی کہ کچھ حق نہیں ہوتا ہے پھوپھی کا
پالے نہ جہاں میں کوئی فرزند کسی کا

دو بند اور اسی انداز کے ہیں۔ پھر حضرت علی اکبر آکر ان کی غلط فہمی دور کرتے ہیں اور انھیں منا لیتے ہیں۔ اس کے بعد اجازت لے کر رخصت ہوتے ہیں۔ اس وقت جناب زینب کی حالت اس طرح بیان کی ہے:

بچپن سے یہ عادت تھی تمہاری مرے دلبر — جب گھر سے نکلتے تھے تو تم پانی کو پی کر
دیر آنے کا اندیشہ جو رکھتی تھی میں مضطر — کچھ تم کو کھلا دیتی تھی میں اے علی اکبر

واقف تھی تری خو سے جو اے شکّریں لب میں
رکھ چھوڑتی تھی رات کو دو چار رطب میں

صدقے گئی آج آخری اسواری ہے پیارے — آنے کے نہیں اب جو مرے گھر سے سدھارے
قطرہ نہیں یاں پانی کا اے پیاس کے مارے — کچھ گھر میں نہیں اس گھڑی کھانے کو تمہارے

صدمے کو نہایت یہی ہیہات ہے پیارے
عادت کے خلاف اس گھڑی ہر بات ہے پیارے

حضرت علی اکبر کو جب اندیشہ ہوتا ہے کہ پھوپھی فرط محبت میں انھیں روک نہ لیں تو وہ بھی طنزو شکایت سے روٹھنے کا انداز دکھاتے ہیں:

اب تک تو سمجھتا تھا یہی اکبر مضطر — بیٹوں سے ہے الفت مری زینب کو فزوں بر
اس وقت تیقن یہ ہوا ہے مرے دل پر — ہو سکتا بھتیجا نہیں بیٹے کے برابر

دو بیٹے مرخص ہوئے رو کا نہ کسی کو
اکبر ہی کی عزّت کا نہ دھیان آیا پھوپھی کو

جناب قاسم کی رخصت میں ان کی والدہ دوسرے قسم کے جذبات کا اظہار کرتی ہیں۔ بیٹے کی محبت انھیں بہت ہے لیکن جب امام حسین اور ان کے اصول پر جاں نثاری کا وقت آیا ہے تو وہ اپنی عزیز ترین شے بھی راہ خدا میں نچھاور کرنے پر تیار ہیں۔ یہ تو ہمت اور حوصلہ کا اظہار ہے لیکن فطرت کا تقاضا دوسرا ہے ان دونوں کو دلگیرؔ نے پیش کیا ہے:

ماں نے کہا قاسم سے میں تابع ہوں تمہاری — آئے ہو جو ہم پاس تو آنکھوں پہ ہماری
گر جانے کا ہے قصد یہ اماں گئی واری — میں آپ تمہارے لیے لے آؤں سواری

کام آئے جو شہ کے تو کروں نذر میں سر تک
تھامے ہوئے فتراک کو پہنچاؤں گی در تک

بیٹے کو جو مادر نے یہ تقریر سنائی　　کہنے کو کہا منہ سے مگر چھاتی بھر آئی
ہر چند بہت ضبط کیا بات بنائی　　غش کھا کے گری خاک پہ جب تاب نہ لائی

قاسم بھی بہ حسرت سوئے مادر نگراں تھے
لب پر تھا دم سرد مژہ اشک فشاں تھے

پھر کہنے لگا ماں سے جو فرماؤ نہ جاؤں　　مرضی نہ ہو تو پاؤں نہ آگے بڑھاؤں
ماں کہنے لگی حالِ دل اب خاک سناؤں　　تب روکوں تمھیں شاہ سے جب ہاتھ اٹھاؤں

گو داغ تمہارا بھی گوارا نہیں مجھ کو
شبیر سے لیکن کوئی پیارا نہیں مجھ کو

جناب قاسم ہی کی رخصت کا ایک اور منظر دلہن سے رخصت ہے۔ مشرقی شرم و حجاب، محبت کا اقتضا، عمر بھر کے لیے جدا ہونے کا خیال سب مل جل کر بیت میں کس خوبی سے ظاہر ہوئے ہیں:

ساس اور بہو میں ہوتی تھی یہ گفتگو ابھی　　مسند سے بیاہ کی جو اٹھے قاسم جری
مارے حیا کے بات تو اس نے نہ کی کوئی　　حسرت سے پھر دلہن کی طرف اک نگاہ کی

دونوں دلوں میں باتوں کے ارمان رہ گئے
دونوں نے سر جھکا لیا اور اشک بہہ گئے

رخصت کا دوسرا پہلو ان مرثیوں میں ہے جن میں امام حسین کے مدینہ سے سفر کا حال لکھا گیا ہے۔ ان کی ایک صاحبزادی فاطمہ صغرا ساتھ نہیں جا رہی تھیں۔ اس لیے سب لوگ ان سے رخصت ہوتے ہیں۔ ہجر پدر و افراد خاندان میں فاطمہ صغرا کے صدمے، مدینہ میں رہ کر بچھڑے ہوئے اعزا کی یاد دلگیر کے بہت سے مرثیوں کا موضوع ہے۔ رخصت کے یہ مناظر میدان کربلا کی رخصت سے اس لیے الگ ہیں کہ اس

وقت عالم الغیب کے علاوہ اور کسی کو یہ نہیں معلوم ہے کہ رخصت ہونے والے مسافر اب پلٹ کر نہیں آئیں گے۔ ان مناظر میں عام سماجی زندگی کی تصویریں ہیں جب خاندان کے کچھ افراد دور دراز سفر پر روانہ ہوتے ہیں، پیچھے چھوٹنے والی لڑکی ساتھ چلنے کے لیے اصرار کرتی ہے، طرح طرح کی سبیلیں نکالتی ہے اور جب اس کی ساتھ چلنے کی آرزو پوری نہیں ہوتی تو بزرگوں کے حکم کے آگے دل مسوس کر رہ جاتی ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا دلگیرؔ نے رخصت کے مضامین پر خاص توجہ کی ہے اور اس میں نئے نئے پہلو نکالے ہیں۔ شبِ عاشور جناب قاسم کی شادی کے سلسلے میں جناب کبرا کی رخصتی کا منظر اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ اپنے عہد میں لڑکیوں کی رخصتی کی تصویر ہو گئی ہے اور اسے ایک معاشرتی نظم کی حیثیت سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ بحر کے تنوع نے بھی اس مرثیہ میں نیا پن پیدا کیا ہے:

آیا جو کبرا کے ہے رخصت کا وقت   خیمے میں سب کے ہوا رقت کا وقت
سچ ہے برا ہوتا ہے فرقت کا وقت   بانو پہ گویا تھا مصیبت کا وقت

کہتی تھی در پیش جدائی ہوئی
آج مری بیٹی پرائی ہوئی

بولی یہ کبرا سے کہ اے گل عذار   آنکھ نہیں ہوتی مری تجھ سے چار
تجھ کو دیا میں نے نہ کچھ زینہار   بچی میں تجھ سے ہوں بہت شرمسار

کیجو نہ غم جیتی جو پہنچوں گی میں
چل کے وطن حق ترا سب دوں گی میں

بیٹی مری بات یہ تم مانیو   ساس کا جو حق ہے سو پہچانیو
مجھ سے بھی الفت میں فزوں جانیو   ہٹ نہ کوئی دل میں کبھی ٹھانیو

چوتھی میں، چالے میں، رسومات میں
بول نہ تم اٹھیو کسی بات میں

میرے تو دل میں تھی بڑی یہ امنگ بیٹی تجھے دوں گی جڑاؤ پلنگ
ہائے زمانے کا ہوا ایسا رنگ رہ گئی بس دل ہی میں دل کی ترنگ

بیاہ ترا ایسے مکاں پر ہوا
ہائے جہاں کچھ نہ میسر ہوا

دے کوئی ناداری کا طعنہ اگر کڑھیو نہ تم اے مری نورِ نظر
بیٹی سلامت رہے تیرا پدر دیوے گا دنیا کا تجھے مال و زر

بیاہ کے گو چاؤ کی باتیں گئیں
دینے کے دن گزرے کہ راتیں گئیں!

بیٹی بہت ہوتے ہیں ہر طعنہ زن منھ پہ تمہارے کہیں گے یہ سخن
بیٹیوں بہوؤں کا نہیں یہ چلن کچھ تو دنوں بند رکھو تم دہن

چپ رہو سسرال ابھی آئی ہو
میکے سے کیا ایسا لدا لائی ہو

ماں کی نصیحت کے بعد تمام اعزا سے باری باری رخصت کا بیان ہے جس میں معاشرتی فضا کی بڑی اچھی تصویر کشی کی گئی ہے اور گھریلو زندگی کا یہ منظر اچھے اشاروں کے ساتھ کیا گیا ہے۔ مثال کے لیے علی اصغر سے رخصت کا بند دیکھیے:

گود میں اصغر کو جو ماں نے دیا کبرا نے یہ چھاتی لگا کر کہا
تم جیو پروان چڑھائے خدا دور میں جاتی نہیں اے دلربا

گھٹنیوں واں کھیلتے آجائیو
اپنی برس گانٹھ میں بلوائیو

غرض 43 بند کے اس مرثیہ میں 39 بندوں میں رخصتی کا بیان ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ دلگیرؔ نے یہ مرثیہ ہی اسی ذکر کے لیے لکھا ہے۔

"جب خالی گھوڑا خیمہ میں آیا امام کا" میں جناب شہر بانو کی رخصت افراد خاندان سے بیان کی ہے۔ خصوصاً چھوٹی بچی سکینہ کی گفتگو اور ان کا اسے سمجھانا ایسے درد بھرے انداز سے نظم کیا ہے اور جا بجا ایسے نفسیاتی اشارے کیے ہیں کہ ان کی مہارت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ رخصت کے مضامین دلگیرؔ کے مرثیوں کا اہم ترین جز ہیں اور ان کی مقبولیت کا انحصار بڑی حد تک انھیں مضامین کے تنوع پر ہے۔ جناب سکینہ گڑگڑا کر ماں کے ساتھ جانا چاہتی ہیں:

پیدل کبھی چلی نہیں گو میں جگر فگار　　پر اماں میرے پاؤں دکھیں گے نہ زینہار
گر چھوٹے چھوٹے پاؤں پہ آجائے تم کو پیار　　تم پیچھے اپنے گھوڑے پہ کرلیجیو سوار

پہلے نہ اپنے پاس بٹھا لیجیو مجھے
جب تھک کے گر پڑوں تو چڑھا لیجیو مجھے

گر پوچھے تم سے راہ میں کوئی بندۂ خدا　　یہ کون پیچھے بیٹھی ہے آفت کی مبتلا
تم کہیو یہ کنیز ہے مجھ پر بہت فدا　　رستے میں تھک گئی ہے سو پیچھے بٹھا لیا

بچپن سے مرے پاس یہ میری کنیز ہے
بیٹی کی طرح پالا ہے اس سے عزیز ہے

جناب شہر بانو کے جواب۔ کے آخری چار بند یہ ہیں:

تم سے جدا ہوئی تھی میں ہرگز نہ اب تلک　　پر کیا کروں کہ ڈال چکا تفرقہ فلک
ہر لحظہ اپنی خون سے بھرنا نہ تم پلک　　ننھا سی جی گنوائیو مت تم بلک بلک

ہاتھوں سے گنج صبر کہیں کھو نہ دیجیو
گر سخت بات کوئی کہے رو نہ دیجیو

کوئی کہے یتیم تو مت مانیو برا　　خفا نہیں ہے وہ جو ہو تقدیر میں لکھا
پانی اگر پیے کوئی تم کو دکھا دکھا　　اس سمت التفات نہ تم کیجیو زرا

نام و نسب ہر ایک کو بتلا نہ دیجیو
کچھ دے کوئی تو ہاتھوں کو پھیلا نہ دیجیو

اعدا کو کھانا کھاتے جو تم دیکھیو کبھی　　تو منہ کو پھیر لیجیو اے میری لاڈلی
گر مقتضائے سن سے نہ مانے تمہارا جی　　تو دل میں یاد کیجیو حالت حسین کی

ہر چند عمر چھوٹی ہے اور بھوکی پیاسی ہو
پر دل میں یہ تو سوچو کہ کس کی نواسی ہو

گر کوئی چیز دیکھنا اے دختر حزیں　　تو تم مچل نہ جائیو ملنے کی وہ نہیں
لے دے گا تم کو کون کہاں ہیں امام دیں　　بن باپ ماں کی بیٹیاں کرتیں ہیں ہٹ کہیں

اس دم ہلاک کیجیو نہ تم پیاری آپ کو
رو رو کے مت پکاریو تم اپنے باپ کو

امام کا مدینہ سے سفر، اسیری اہل بیت، زندان شام، جناب صغرا کا خط بھیجنا، اہل حرم کی مدینہ کو واپسی، شہادت جناب مسلم و حضرت علی و امام حسن و عبداللہ ابن عفیف وغیرہ کے مرثیوں کی ساخت ہی دوسری ہوتی ہے۔ ان میں بھی دلگیر نے واقعہ نگاری اور بین کے اچھے پہلو پیدا کیے ہیں۔ سب کی مثالیں دینا طوالت سے خالی نہیں۔

سراپا کا بیان دلگیر کے بہت سے مرثیوں میں ہے کسی میں کم کسی میں زیادہ۔ بعض مرثیوں میں بڑے اہتمام سے اعضائے جسمانی کا ذکر ہے اور اس میں شاعرانہ موشگافیاں کی گئی ہیں۔ مرثیہ "خیمہ میں گئے شاہ جو عاشورے کی شب کو" میں حضرت عباس کا سراپا اٹھارہ بندوں میں بیان کیا ہے جن میں سے صرف دو یہاں لکھے جاتے ہیں:

وصف دہن تنگ میں منہ میرا ہوا بند　　شیرینی میں ہو اس کے برابر نہ کبھی قند
گو غنچۂ فردوس بھی دلچسپ ہے ہر چند　　ہاتھ آیا ہے پر اس کے کہاں ویسا شکر خند

سب دانت سفید اس کے تھے اور سرخ دہن تھا
وہ حقۂ یاقوت پر از درِّ عدن تھا

سب اہل زبان وصفِ زباں میں ہوئے گونگے　　جز خوف حق اک بات نہ نکلی کبھی اس سے
پر کیا کہوں کیا حال تھا بے آبی کے مارے　　مچھلی کی طرح کانٹے تمام اس پہ پڑے تھے

اس پیاس میں بھی جاری تھی تکبیر زباں پر
شکوے کی نہ آئی کبھی تقریر زباں پر

جنگ کے مضامین دلگیرؔ کے یہاں اپنے معاصرین سے کمزور ہیں لیکن اردو مرثیہ اس عہد میں جس منزل پر پہنچ چکا تھا اس پر یہ پہلو کوئی مرثیہ گو نظر انداز نہیں کر سکتا تھا چنانچہ ان کے مرثیوں میں بھی کثرت سے مختلف مجاہدوں کی لڑائیوں کا بیان ہے۔ جنگ مغلوبہ کا ذکر بھی ہے اور دو حریفوں کی معرکہ آرائی بھی۔ ایسے بیانات میں طرفین کے وار، داؤ پیچ اور چوٹوں کا بیان تفصیل سے تو نہیں لیکن لڑائی کا بہت کچھ اندازہ ہو جاتا ہے۔ حضرت عباس کی جنگ ایک جگہ اس طرح بیان کی ہے:

یہ سن کے سب اک بار ہوئے حملہ ور اس پر　　اور چلنے لگے نیزہ و تیغ و تبر اس پر
گو وار لگاتے تھے وہ سب اہل شر اس پر　　پر زخم نہ ہوتا تھا کوئی کارگر اس پر

تھا صدقہ شہ اور اثر ناد علی کا
ہر آن وظیفہ تھا ادھر ناد علی کا　بند 45

میداں میں کھڑے تھے جو کمندیں لیے کفار　　دہشت سے ہیں وہ آپ ہی پھندوں میں گرفتار
بے ہوش سے ہیں ہاتھوں میں الٹی لیے تلوار　　فرق اس کو نہیں پھیلے اور قبضے میں زنہار

جھونکا جو کبھی زور سے آتا تھا ہوا کا
گر پڑتے تھے وہ کر کے گماں تیر قضا کا بند51

لڑتا تھا جو وہ بازوے ابن شہ لولاک ہلتی تھی زمیں اور لرزتے تھے سب افلاک
کس درجہ سبک گام تھا وہ توسن چالاک کاوے پہ گما تھا پہ نہ اڑتی تھی زرا خاک
تلوار بھی ایسی کہ نہ رکتی تھی کہیں پر
ہر بار ٹھہرتی تھی سر گاوِ زمیں پر بند53

کی پہلے ہی حملے میں ہزاروں کی صفائی یہ غل تھا کہ عباس نے کی فتح لڑائی
سب آگئی اس شیر کے قبضے میں ترائی دریا کی طرف راہ علمدار نے پائی
کچھ ڈوب گیا حاکم خود کام کا لشکر
فرعون کا لشکر ہوا وہ شام کا لشکر بند54

ایک اور مرثیہ میں جناب علی اکبر کی ایک پہلوان سے دست بدست لڑائی دکھائی ہے۔اس کے بعد آپ کا پورے لشکر پر حملہ بیان کیا ہے:

تقریر یہ کرتا تھا ابھی شاہ کا دلدار چوکا نہ فن مکر سے وہ ظالم مکار
باتوں میں لگا کر اسے ظالم نے کیا وار آواز امیر دو جہاں آئی کہ ہشیار
تلوار تب اپنی علی اکبر نے سپر کی
دو ٹکڑے تھی تلوار تب اس بانی شر کی بند124

یہ کہہ کے دھنسا فوج میں وہ تیغ پکڑ کر چاہا کہ دکھا دیجئے تلوار کے جوہر
مانند قضا یہ گیا جس شخص کے سر پر سیدھا ہی جہنم کو سدھارا وہ بد اختر
ششدر ملک الموت تھے حیران قضا تھی
تعریف ملک کرتے تھے اور شیر خدا بھی بند 128

گھوڑے اور تلوار کی تعریف بھی جنگ ہی کے بیان کا جز ہے۔ مرثیہ میں تلوار اور گھوڑے کی تعریف الگ الگ لکھنے کا باقاعدہ آغاز اسی دور کی چیز ہے۔ اسی مرثیہ سے تلوار کی تعریف کے دو بند لکھے جاتے ہیں:

گہ صدر پہ گہ شانوں پہ گہ فرق لعیں پر گہ چرخ پہ گہ کوہ پر اور گاہ زمیں پر
اسوار پہ تھی گاہ گہے گھوڑے کی زیں پر تھمتی تھی کسی جا پہ نہ رکتی تھی کہیں پر

گر برق تھی گر شعلہ تھی اور گاہ ہوا تھی
بند آنکھ ہوئی جاتی تھی ہر بار قضا تھی
بند 130

ہنگام دغا تیغ بھی بڑھ جاتی تھی سوگام تھا اس کا لقب قاتل ہر دشمنِ اسلام
تھا قدرتِ اللہ کا تلوار ہوا نام ہنگام یورش گاہ الف تھی وہ کبھی لام

وحدت پہ مقر حق کی وہ تیغِ دوزبان تھی
اور دیدۂ جوہر سے سوئے حق نگراں تھی
بند 132

گھوڑے کی تعریف کا صرف ایک مقام پیش کیا جاتا ہے:

اس غازی کے گھوڑا تھا تہ راں وہ پری وش جوں گیسوے مشکیں دم و بال اس کے تھے دل کش
شکل ایسی کہ گر حور اُسے دیکھے تو ہو غش تھا خرمن اعدا کے لیے شعلۂ آتش

ہمراہ ہوا کیا ہو جو سرعت پہ وہ آجائے
ساتھ اس کے تصور میں فلک سے نہ اڑا جائے

دونوں بیانات میں مبالغہ کا زور ہے۔ واقعی گھوڑے کی تصویر پیش کرنے کے بجائے خیالی شکل پیش کی گئی ہے جو قصیدے میں فارسی اور اردو کے شعرا پیش کرتے آئے ہیں۔

میدان جنگ کی صف بندی اور تیاری بھی رزمیہ مضامین کا ایک پہلو ہیں جنہیں دلگیر نے ملحوظ رکھا ہے تاکہ جنگ کے بیانات کی مناسب فضا تیار ہو سکے۔ ''پہنچائی خبر لشکر ظالم میں کسی نے'' میں عمر سعد کی مستعدی اور نگرانی کی تصویر اس طرح پیش کی ہے:

تاکید تھی سب سنگ کو تلواریں چٹا دو ترکش کے وہاں کھول دو تیروں کو گھما دو
بگ چھٹ رہے ہاں پاؤں رکابوں میں نہ ڈالو ہاں غازیو ڈھالوں سے بدن اپنے چھپا لو

شمشیر علمدار کی شمشیر قضا ہے
جو تیر ہے اس غازی کا وہ تیر قضا ہے بند 27

ہر مورچے پر پھر نے لگا ظالم مکار سب سے یہی کہتا تھا کہ آتا ہے علمدار
جوڑے ہوئے تم تیر کماں میں رہو ہشیار بے پوچھے مرے اس پہ کرو تیروں کی بوچھاڑ

شمشیر سے لڑنے دو نہ اس حق کے ولی کو
تلوار پکڑنے دو نہ عباس علی کو بند28

دریا کے کنارے عمر سعد خود آیا جس غول کو دیکھا متردد سے پایا
کیں منتیں اور ٹھوڑیوں میں ہاتھ لگایا جو جو متفرق تھے پرا ان کا جمایا

سب کانپتے تھے خوف سے عباس علی کے
تھے ہوش نہ قائم مع سردار کسی کے بند 35

ٹھوڑی میں ہاتھ لگا کر راضی کرنا، خوشامد کا وہ طریقہ ہے جو شرفا کا شعار نہیں۔ امیر سپاہ کا سپاہیوں اور سرداروں کی اس طرح خوشامد کرنا ایک طرف عمر سعد کی گھبراہٹ کی طرف اشاہ کرتا ہے جو اپنی فوج کا قدم جمائے رکھنے کے لیے اس وقت ہر ممکن ذریعہ اختیار کرنے پر تیار ہے دوسری طرف خود سردار فوج کی ترتیب اور معیار تہذیب کا غماز ہے جسے وقت پڑنے پر وہی طریقہ یاد آیا جو نچلے طبقے میں رائج ہے اور جس سے اس کی طبیعت کا اوچھاپن ظاہر ہوتا ہے لیکن فوج مخالف کی یہ تصویر کچھ زیادہ مناسب نہیں۔ مخالف کو بزدل اور پوچ دکھانے سے سپاہ حسینی کی شجاعت میں وہ اثر نہیں پیدا ہو سکتا جو ایک اچھے مرثیہ گو کا مقصود ہے رزم کے مضامین کا شکوہ ایسے بیانات سے مجروح ہوتا ہے۔

دلگیرؔ کے کلام میں ایسے اشارے موجود ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ مرثیہ گویوں کی عام روش

سے ہٹ کر مرثیہ میں جدت کے پہلو تلاش کرتے رہتے تھے اور تازگی مضمون کو ضروری سمجھتے تھے۔ اس جدت کی دو صورتیں نظر آتی ہیں، ایک تو مناسب موقع واقعہ کا ایراد کرنا، دوسری کتابوں میں لکھی ہوئی روایتوں میں سے کچھ کا منتخب کر کے بیان کرنا تاکہ واقعات کے نئے پہلو سامنے آئیں۔ آخرالذکر صورت میں لوگوں کے اعتراض سے بچنے کے لیے ان کو اس کی بھی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ جہاں موقع ملے اس کا ذکر کر دیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

دلگیرؔ نے حدیث سے ہے مرثیہ کہا　　ہاں بین میں تو دخل طبیعت ہے جا بجا
راوی کا نام آیا نہ اس میں کتاب کا　　خالی سند سے پر نہیں یہ نظم مطلقا
آگاہ راہرو ہے ہر اک اس طریق کا
اس جا پہ اتفاق ہوا ہر فریق کا

دوسری جگہ لکھتے ہیں:

سند سے سچ ہے کہ خالی مرا کلام نہیں　　خدانخواستہ راوی پہ اتہام نہیں

ایک اور جگہ لکھا ہے:

یہ بے سند احوال نہیں میں نے لکھا ہے　　دلگیرؔ حقیقت میں یہ انداز نیا ہے

شیریں کے حال کے ایک مرثیہ میں لکھتے ہیں:

شیریں کے حال میں مرے گو مرثیے ہیں دو　　احباب نے کہا کہ پھر اس حال کو کہو
ہر چند عرض کی نہ یہ تکلیف مجھ کو دو　　دوبار کوئی سنتا نہیں ایک بات کو
سب نے کہا کہ حکم ہمارا نہ رد کرو
حالِ کہن میں بندشِ نو ہو یہ کد کرو

دلگیرؔ کا کلام پڑھنے کے بعد اس نئے انداز یا بندش نو کی حقیقت یہ معلوم ہوتی ہے کہ انھوں نے حدیث، مجالس اور شہادت کی کتابوں سے روایتیں اور واقعات لے کر مرثیہ کے موضوعات کو وسعت دی اور ان میں تنوع پیدا کیا، واقعات کو مختلف پہلوؤں سے بیان کیا اور ایسے جذباتی اور واقعاتی مقامات بھی پیش کیے جن کا ایسے حالات میں واقع ہونے کا امکان ہو سکتا تھا۔ ان میں جا بجا افراط و تفریط کی صورت بھی پیدا ہو گئی ہے جو ایک محدود موضوع میں نئے پہلو نکالنے کی کوشش میں ہو جایا کرتی ہے۔

دلگیرؔ نے مرثیہ میں رسول کے گھرانے کو اپنے عہد کے شرفا کے ایک مشترکہ خاندان کی صورت میں پیش کیا اور مرثیہ کے کرداروں کو گھریلو پس منظر میں اس طرح سامنے لائے کہ ان کی سماجی زندگی، رشتہ داری، برادری، وفاداری، محبت، ادب و لحاظ، مردوں، عورتوں اور بچوں کی گفتگو، معتقدات، رسوم اور خیالات کے ساتھ ابھر کر سامنے آتی ہے اور مرثیہ صرف اظہار غم کی چیز نہیں رہتا بلکہ ایسی نظم بن جاتا ہے جو کرداروں کی نفسیات، ان کے رد عمل اور احساسات پیش کر کے انسانی زندگی کا عکس بن گئی ہے۔ شہدائے کربلا کے حال کے مراثی میں دلگیرؔ کی زیادہ توجہ خیام حسینی کے اندر کی زندگی کی طرف رہتی ہے۔ رخصت کے تفصیلی مناظر کے علاوہ مرثیہ کی تمہید اور ماجرا کے اس پہلو کو انھوں نے ترقی دی جس میں جنگ شروع ہونے سے پہلے کے حالات بیان کیے جاتے ہیں۔ مدینہ سے رخصت، میدان کربلا میں وردو، اسیری اہل بیت، زندان شام اور مدینہ کو واپسی کے جو مرثیے ہیں ان میں بھی یہی پہلو نمایاں ہے۔

خاتمہ

اردو مرثیہ کے دور تعمیر میں متعدد مرثیہ گو ہیں جنھوں نے اپنی صلاحیت اور رجحان کے مطابق اس صنف کی خدمت کی لکھنؤ سے باہر کے شعرا جیسے ظہور علی راسخ، حفیظ کو چھوڑ بھی دیا جائے تو لکھنؤ ہی میں میر حسن کے تین بیٹے خلق، خلیق اور مخلوق اور سید مرزا انس مرثیہ گوئی میں شرکت رکھتے تھے۔ ہم نے ان میں سے صرف چار بزوں فصیح، خلیق دلگیر اور ضمیر کو لیا ہے جنھوں نے اس دور میں مرثیہ کی نمایاں خدمت کی اور الگ الگ پہلوؤں سے اس کی تعمیر میں مدد کی۔ موجودہ جائزے کی حدوں کے پیش نظر اس دور کے دوسرے مرثیہ گویوں کا کیا ذکر ہم ان چاروں کے خدمات پر بھی سیر حاصل تبصرہ نہیں کر سکے اور نہ ان کی شاعری کے تمام پہلوؤں کی نشان دہی کر سکے ہیں۔ اس دور میں اردو مرثیہ نے جو کچھ حاصل کیا اس میں چھوٹے بڑے تمام مرثیہ گویوں کی محنت اور جگر کاوی شامل ہے جسے مجموعی طور پر بیان کیا جاتا ہے۔

دور تعمیر کی سب سے بڑی خصوصیت مرثیہ کا وہ ڈھانچہ ہے جو اس دور میں مقرر ہوا۔ اس ضمن میں تفصیلی بحث ہم نے دوسری جگہ کی ہے اس لیے یہاں صرف یہ کہنا کافی ہے کہ لکھنؤ کے ادبی مذاق اور عزاداری میں انہماک نے مرثیہ کو وسعت کی طرف مائل کیا۔ تحت اللفظ خوانی کے رواج نے لمبے مرثیوں کے لیے راستہ نکالا۔ واقعات تفصیل سے ادا ہونے لگے۔ سامعین کے مذاق سخن کے اعتبار سے ادبی محاسن اور شاعرانہ نزاکتیں پیدا کی جانے لگیں۔ قصیدہ کا شکوہ اور مضمون آفرینی آئی، مناظر اور واقعات کے بیان میں تسلسل کے ساتھ ایک اندرونی ربط اور گہرائی پیدا ہوئی، جذبات نگاری کی طرف توجہ ہوئی اور رخصت وشہادت میں نفسیاتی ردِ عمل پیش کیے جانے لگے۔ 'ماجرا' کے حصہ میں امیدوں اور حوصلوں کی کشمکش دلچسپ انداز سے پیش کی گئی اور سماجی زندگی کے بہت سے پہلو دکھائے گئے جن میں اس عہد کے شرفا کی اخلاقی اور معاشرتی قدریں اجاگر ہوئیں۔ جنگ کے مناظر کی تفصیل نے مرثیہ کی نوعیت میں بڑا فرق پیدا کر دیا اور اس

میں ایسے عناصر داخل کیے جنہوں نے اردو شاعری کے لیے نیا میدان پیش کیا۔

ان عناصر کی ترتیب مختلف مرثیہ گویوں کے یہاں غیر معین رہی اور سختی سے ان کے ہر جز کی پابندی کبھی نہیں کی گئی لیکن مجموعی حیثیت سے ان مرثیوں پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کے آخر تک مرثیہ کے لیے جو ڈھانچہ معین ہو گیا اس کے اجزا یہ تھے:

(1) چہرہ (2) ماجرا (3) سراپا (4) رخصت (5) آمد

(6) رجز (7) جنگ (8) شہادت (9) بین

مرثیہ کے ان اجزا کا تعین ایک دن میں نہیں ہوا اور نہ یہ کسی ایک فرد کا کارنامہ ہے اس ڈھانچے کی تشکیل ارتقائی طور پر ہوئی ہے۔

اس عہد کے مرثیوں کی عام شکل مسدس ہے اور لمبائی کے لحاظ سے لگ بھگ دو پونے دو سو بند کے مرثیے بھی لکھے گئے۔ بیت میں ردیف کا اہتمام مد نظر رکھا جانے لگا۔ اس کے علاوہ بحروں کے استعمال میں بہت تجربے کیے گئے۔ مثلاً فصیحؔ کے چند مرثیوں کے مطلعے دیکھنے سے اس تنوع کا اندازہ ہوتا ہے جو مختلف بحروں میں طبع آزمائی کا نتیجہ ہے:۔

پیمبر کا پیارا نواسہ حسین

پیاس سے اصغر جو بلکنے لگا

فاطمہ صغرا باپ کے غم رو رو جل تھل بھرتی ہے

راحتِ جانِ فاطمہ پیاس سے بے قرار ہے

جب مشک بھر کر نہر سے عباس غازی گھر چلے

قتل رن میں کیا امیروں کو

محرم آیا ہے اے محبو رسول روتے ہیں کربلا میں

خیمے زنگاری جو ریتی پر کھڑے ہونے لگے

تشنہ کامی سے شجاعانِ عرب تنگ ہوئے

مرثیہ کو واقعات کربلا کے تاثراتی بیان کی منزل سے نکال کر اسے ادبی اہمیت دینے کی کوشش کا آغاز تو

پہلے ہی ہو چکا تھا لیکن اس کا مقصد غم ناک پہلوؤں کو ابھار کر لوگوں کو متاثر کرنا باقی تھا۔ اس دور میں اگرچہ یہ مقصد بھی باقی رہا لیکن صرف یہی مقصد نہ رہ گیا بلکہ مرثیہ کو ایک ایسی وسیع اور معیاری صنف بنانے کی کوشش کی گئی جس میں صبح کے سہانے منظر کا بھی ذکر ہے اور رفقائے امام کے فریضہ صبح کے ادا کرنے کی بھی تصویر ہے۔ حق اور سچائی کے لیے سر فروشی کی تمنا بھی ہے اور اللہ کے احکام پر راضی بہ رضا ہونے کی بھی تلقین ہے۔ ان میں یہ آہنی صبر وضبط بھی ہے کہ اپنے گود کے پالوں کو میدان میں جا کر سر کٹانے کی اجازت دے دیں اور انسانی دل کی یہ دھڑکن بھی کہ جب اپنے جگر کے ٹکڑوں کو زمین پر پارہ پارہ دیکھیں تو آہ و نالہ کرنے لگیں۔

اس دور میں مرثیہ کی ہیئت ہی معین نہیں ہوئی بلکہ اندرونی ساخت کی بھی تنظیم ہوئی جو ایک تخلیق کو فنی بلندی دیتی ہے۔ اس ساخت کے اہم جز ابتداء واقعات، منتہا اور خاتمہ ہیں۔ اگرچہ بیشتر مرثیے واقعات کربلا میں سے کسی ایک جز کو موضوع بناتے ہیں لیکن اس جز کو ایک سالم اکائی کی حیثیت سے نظم کیا جاتا ہے۔ مثلاً حضرت عباس کا مرثیہ ہے تو ان کی شجاعت اور شخصیت کے کچھ پہلوؤں کا ذکر ابتدا میں ہوگا جیسے ان کا علم پانا، پھر جناب سکینہ کی پیاس بجھانے کے لیے میدان میں جانا اور شہید ہونا۔ میدان میں پہنچ کر سراپا، رجز، جنگ، دریا پر قبضہ، مشک کا بھرنا، خود پانی نہ پینا، گھوڑے کا بھی پانی پینے سے انکار کر دینا، دریا سے نکل کر جنگ کرنا، بازوؤں کا شہید ہونا، مشک کا چھدنا وغیرہ گویا یہ ایک مرثیہ صرف حضرت عباس کو موضوع بنا کر ان کی فتح اور عروج سے سامعین کو خوش کرتا، ان کی بہادری اور جنگ سے دلوں میں ولولے پیدا کرتا، لہریں لیتے ہوئے دریا کی سیرابی اور اہل حرم کی پیاس کی یاد کی کشمکش دکھاتا بالآخر شہادت اور بین کی منزل تک پہنچتا ہے۔ اپنے ہیرو کے آغاز وانجام سے مرثیہ گو اپنے مرثیہ کو مکمل کرتا ہے اور آخر میں سامعین کو ایک تکمیل کا احساس دلاتا ہے۔ اس اندرونی ساخت کا اس دور میں مکمل ہونا مرثیہ کے مستقبل کے لیے سب سے اہم قرار پایا اور اسی نے آنے والوں کے لیے راستہ کھول دیا۔ اگر استعارے کی زبان استعمال کی جائے تو یوں کہا جاسکتا ہے کہ پہلے لوگوں نے جنگل کاٹ کر زمین ہموار کی، پھر کچھ جھونپڑیاں ڈال دی گئیں اور آبادی کی شکل رونما ہوئی۔ باغ بھی لگائے، کھیت بھی جوتے بوئے، تالاب اور کنوئیں بنے، آبادی بڑھی اور اس کی ضرورتیں بڑھیں تو بہت سی جھونپڑیاں مکانات میں تبدیل ہو گئیں۔ بہت سی اضافہ ہو گئیں۔ ان سب کی نوعیت ایک

غیر منظم آبادی کی سی تھی جہاں ضرورت کے اعتبار سے مکانات بڑھتے جاتے ہیں۔ لیکن ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ کچھ ہوش مند اپنی دوررس نگاہوں سے اس آبادی کو ایک بڑے شہر میں تبدیل ہوتا ہوا دیکھ لیتے ہیں اس لیے آئندہ کی ضرورتوں کا احساس کر کے وہ سڑکوں اور نالیوں کا باقاعدہ انتظام کرتے ہیں۔ گلی کوچے ہوں یا شاہراہیں کسی اصول کے ماتحت تشکیل پاتے ہیں، رہائشی قطعات کی نشان دہی کی جاتی ہے جن میں لوگ بنیادیں کھود کر عمارتوں کا آغاز کر دیتے ہیں۔ یہ منصوبہ تیار ہو کر سامنے آجاتا ہے تو ایک بڑے شہر کی منظم زندگی کا نقشہ نظر آتا ہے۔ بعد کے آنے والوں کے لیے عمارتوں کو اونچا کرنا، کمروں اور ہال کا اضافہ کرنا، ضرورت کے اعتبار سے کہیں پائیں باغ اور کہیں پارک سجانا رہتا ہے۔ اس دور میں منصوبہ تیار ہو کر سامنے آگیا، اس کی نوعیت اور حدیں بڑی حد تک مقرر ہو گئیں، اب یہ آنے والوں پر تھا کہ وہ اس آبادی کو کیسا بلند، کیسا دلکش اور کیسا منظم بناتے ہیں۔

چوتھا باب

دورِ عروج

گزشتہ ابواب کے تاریخی پس منظر کے مطالعہ سے واضح ہوگا کہ بارہویں صدی ہجری میں لکھنؤ میں خصوصاً اور دوسری جگہوں پر عموماً عزاداری کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ بے فکری، دولت کی فراوانی ، ذوق نمائش و نمود نے مذہبی عقیدت کو ساتھ لے کر عزاداری کے رسوم میں اپنے اظہار کا ذریعہ نکالا۔ لوگوں کی ضعیف الاعتقادی نے ان رسموں میں اپنے دینی جذبے کے اظہار کی مختلف صورتیں وضع کرلیں۔ ان کی قوت اختراع نے اس میں نئے پہلو پیدا کرنا شروع کیے۔ امام باڑوں کی تعمیر، ان کی آرائش و زیبائش، علم، پٹکے ، نشان، تابوت، ضریح، تعزیے، مہندی ذوالجناح اور ان کی متعلقات پر توجہ ہوئی تو ہنر مندوں کی چابکدستی، روپے کے خرچ اور خوب سے خوب تر کی تلاش نے اپنے جلوے دکھانا شروع کیے اور نئی نئی صورتیں پیدا کی جانے لگیں، نئے نئے انداز سے اظہار کمال دکھایا جانے لگا۔ دکن کے قطب شاہی اور عادل شاہی دور میں بھی ان کی جھلک نظر آئی تھی لیکن تہذیب کا کارواں اب اس سے دو صدی آگے بڑھ چکا تھا۔ علم نہ صرف چاندی اور سونے کے بنتے تھے بلکہ ان میں نقاشیاں، طغرے اور مختلف کٹاؤ کے کام بھی بنے، آگے بڑھے تو انہیں مرصع کرنے کیفکر ہوئی، پٹکوں میں زردوزی کا کام گوٹا، کناری، بنت، جالی کرن، گوکھرو کو طرح طرح سے استمال کیا گیا، نشانوں میں جدتیں کی گئیں۔ ضریحیں جو روضہ امام حسین یا کسی اور روضہ کی مختصر شبیہ ہوتی تھیں، ایران و عراق سے بھی لائی گئیں اور یہاں بھی نہ صرف دھات اور لکڑی سے بنائی جانے لگیں بلکہ مختلف مسالوں اور چیزوں سے انھیں بنایا جانے لگا۔ تعزیوں کی تیاری میں جدتیں کی گئیں، موم، جو، الائچی وغیرہ سے بڑے بڑے تعزیے اس ہنر مندی سے بنائے جاتے تھے کہ سر تاپا وہ اسی ایک چیز کے ہوتے تھے لیکن دیکھنے والوں کو اس کے مختلف حصوں پر پھول، تاگا کپڑا، لکڑی وغیرہ کا دھوکا ہوتا تھا۔ سال سال بھر کاریگر ان کی تیاری میں لگے رہتے اور تب معینہ تاریخ پر وہ لوگوں کے سامنے آکر داد و تحسین حاصل کرتے۔ تعزیوں کے جلوس اس شان و شوکت سے نکلتے تھے کہ شاہی جلوس ان کے آگے شرما جائیں۔

مخمل، کمخواب، اطلس کی بیرقیں اور جھنڈیاں لاتعداد ہوتی تھیں۔ باجے والے اعصابردار، چوب دار یہاں تک کہ جھنڈیاں لینے والے بھی قیمتی وردیوں میں ہوتے تھے۔ ہاتھی، اونٹ، گھوڑے بھی قیمتی جھولوں اور سامان سے سجائے جاتے تھے۔ گھوڑے خصوصاً چاندی سونے کے زیورات سے آراستہ کیے جاتے اور ذوالجناح پر تو مخصوص توجہ کی جاتی تھی، یہ جلوس بلا مبالغہ ایک ایک میل لمبے ہوتے تھے اور ان کے اہتمام اور کرّوفر سے صاحبِ جلوس کے تموّل، وسائل اور انتظام کا اندازہ کیا جاتا تھا۔

نفاست، سلیقہ، تناسب و توازن کا احساس جو لکھنوی مذاق اور طرزِ زندگی کا بنیادی جز بن چکا تھا ان تمام رسموں کی روح و رواں تھا۔ ان میں عوام و خواص جی کھول کر حصہ لیتے تھے اور اجتماعی تنظیم و شرکت کے اس جذبے کو آسودہ کرتے تھے جو مسلمانوں کے کسی دوسرے تہوار میں ممکن نہیں تھا۔ اس شرکتِ عام سے ان کے دلوں میں جوش اور حوصلوں میں بلندی پیدا ہوتی تھی۔ کوئی سینہ زنی کرتا تو کوئی نوحہ خوانی، کوئی نقارہ بجانے کے کمال کا مظاہرہ کرتا تو کوئی تلوار بازی، پھری، گتکہ، بانا، لکڑی کے جوہر دکھاتا۔ کہیں ڈھول، تاشے کے مقابلے ہوتے کہیں مہندی، گہوارے، تابوت کی سجاوٹ پر نگاہیں رہتیں۔ اُمرا اور روسا کے جلوس بھی ہوتے اور محلّوں اور علاقوں کے بھی اور ان میں سب کی شرکت اور علاقائی مسابقت کا جذبہ انہماک میں اضافہ کرتا رہتا۔

اس طرح عزاداری اور اس کے متعلقات صرف اظہارِ غم کا ذریعہ نہیں رہ گئے بلکہ معاصرانہ زندگی کی ایک اہم قدر بن گئے جس کے اثرات گھر کے اندر باہر ہر طرف نمایاں تھے۔ یہ لوگوں کی امیدوں اور حوصلوں، جنگی اور اکتسابی صلاحیتوں کا اظہار بن گئے تھے۔ مرثیہ جو اسی ماحول اور انھیں تہذیبی اثرات کے آغوش میں پرورش پارہا تھا ان کی نمائندگی کرنے لگا۔ یہ بھی صرف احساسِ غم کا ترجمان نہیں رہا بلکہ عزاداری کے مختلف پہلوؤں رسموں اور معمولات سے غذا لے کر اس زندگی اور اس مذاق کا آئنہ دار ہو گیا جو اس سماج میں جاری و ساری تھے۔

اس سے پہلے کہا جا چکا ہے کہ اس معاشرت کا بنیادی جز نفاست پسندی، سلیقہ مندی اور تناسب و توازن کا احساس تھا۔ مرثیہ میں یہ خصوصیات سب سے زیادہ انیسؔ کے یہاں نظر آتی ہیں۔ انھوں نے ایک جگہ اس معیار کی طرف اشارہ کیا ہے:

ہے کجی عیب مگر حسن ہے ابرو کے لیے   تیرگی ہے مگر نیک ہے گیسو کے لیے
سرمہ زیبا ہے فقط نرگس جادو کے لیے   زیب ہے خالِ سیہ چہرہ گلرو کے لیے

داناں آں کس کہ فصاحت بہ کلامے دارد
ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد

بیت میں فصاحت کے لفظ سے بعض لوگوں کو یہ دھوکا ہوتا ہے کہ انیسؔ نے صرف الفاظ کی نشست کے متعلق مناسبت کا ذکر کیا ہے لیکن زبان کا صحیح تصور رکھنے والوں کو یہ غلط فہمی اس لیے نہیں ہو سکتی ہے کہ معنی کے بغیر کسی لفظ کا تصور نہیں کیا جا سکتا اور مکمل طور پر مترادف الفاظ کا ہونا بھی مشکل ہے اس لیے فصاحت کلام کو ایسی چیز سمجھنا جس میں الفاظ کے معانی کا کوئی حصہ نہ ہو فصاحت سے ناواقفیت نہیں تو غیر معمولی سہل پسندی ضرور ہے۔ لفظ کی اہمیت مد نظر رکھنے میں اس کے معنی، اس کا تلفظ، اس کا وزن، اس کا صوتی آہنگ سب کچھ سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اسی امر کی وضاحت انیسؔ نے بیت کے دوسرے مصرعے میں کر دی ہے کہ ہر بات کا ایک موقع اور ہر نکتہ کی ایک مخصوص جگہ ہوتی ہے۔ یہی بات انھوں نے بند کے چار مصرعوں میں بھی ادا کی ہے اور اس کے بعد والے بند میں صاف صاف کہہ دیا ہے کہ:

بزم کا رنگ جدا رزم کا میداں ہے جدا

اس لیے انیسؔ کی فصاحت کلام کو صرف الفاظ کی ہمواری اور صوتی مناسبت تک محدود نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ معنوی توازن و تناسب کو ان کا لازمی جز سمجھ کر اسے صورت و معنی کا ایسا مرکب سمجھنا چاہیے جیسے پھول کی پنکھڑی میں ننھی ننھی رگوں اور رنگ کا امتزاج ہوتا ہے یا پانی میں آکسیجن اور ہائیڈروجن کی یکجائی۔ اس تناسب کا تعلق صرف مصرعوں، بیتوں اور بندوں سے ہی نہیں بلکہ پورے مرثیہ ہی کو نظر میں رکھ کر سمجھا جا سکتا ہے۔

کسی دوسری جگہ ہم نے مرثیہ کی اندرونی ساخت کے سلسلے میں اس کا بجائے خود ایک اکائی ہونے کا ذکر کیا ہے۔ اس کی تفصیل کو یہاں دہرائے بغیر اتنا کہا جا سکتا ہے کہ جب مرثیہ میں ابتدا، عروج اور خاتمہ کی واضح شکلیں موجود ہوں تو یہ اکائی مکمل ہوتی ہے۔ ابتدا اور عروج کے درمیان کا فاصلہ انیسؔ ایسی ہمواری سے طے کرتے ہیں کہ غیر محسوس طور پر پڑھنے والے کی دلچسپی واقعات کے سہارے گہری ہوتی جاتی ہے۔

نفسیاتی طور پر وہ عروج کے لیے تیار ہو تا جاتا ہے اور جب وہ منزل آتی ہے تو ذہنی حیثیت سے سننے والا پوری طرح اپنے کو واقعات کی رفتار سے ہم آہنگ کر چکتا ہے اسی لیے اس پر حالات کا بھر پور اثر ہو تا ہے اور خاتمہ پر پہنچ کر وہ ایک پورے جذباتی تجربے سے دو چار ہونے کی کیفیت محسوس کرتا ہے جسے ارسطو نے المیہ کے سلسلے میں تزکیہ نفس کا نام دیا ہے۔ اس پہلو کا تعلق چونکہ جذبات نگاری اور واقعہ نگاری ہے اس لیے یہاں ان کا جائزہ لے لینا ضروری ہے۔

(2)

انیس کے مرثیوں میں انسانی برتاؤ اور جذباتی ردّ عمل کے مختلف النوع نمونے نظر آتے ہیں۔ غم، خوشی، شجاعت کے سادہ جذبات ملیں گے جو دوسرے شعرا کے یہاں بھی کامیابی سے پیش کیے گئے ہیں۔ لیکن جب ان جذبات میں مختلف احساسات کی کشمکش رونما ہوتی ہے یعنی کہیں محبت اور حیا، کہیں غصہ، شجاعت اور پاس ادب، کہیں فرض و محبت آپس میں دست و گریباں نظر آتے ہیں تو انیس کی مہارت کا قائل ہونا پڑتا ہے کہ ان ملے جلے جذبات کی مجموعی تصویر وہ کتنی کامیابی سے پیش کرتے ہیں۔ مدینہ سے امام سفر کرنے کے لیے تیار ہیں، مخدرات محملوں میں سوار ہو چکے ہیں۔ جناب صغرا بھی سب گھر والوں کے ساتھ جانا چاہتی ہیں لیکن امام کے حکم سے مجبور ہو کر سب سے رخصت ہوتی ہیں۔ عام رواج کے مطابق جناب شہر بانو پردۂ محمل سے ننھے علی اصغر کا منہ باہر کر کے اس کا ہاتھ ماتھے پر لے جا کر کہتی ہیں کہ لو علی اصغر تمہیں سلام کرتے ہیں۔ اس پر جناب صغرا جو درد بھرے الفاظ کہتی ہیں انھیں سن کر سب رونے لگتے ہیں۔ اس منظر کو انیس اس طرح ختم کرتے ہیں:

سب بیبیاں رونے لگیں سن سن کے یہ تقریر ۔ چھاتی سے لگا کر اسے کہنے لگے شبیر
لو صبر کرو کوچ میں اب ہوتی ہے تاخیر ۔ منھ دیکھ کے چپ رہ گئی وہ بے کس و دلگیر

نزدیک تھا دل چیر کے پہلو نکل آئے
اچھا تو کہا منہ سے پہ آنسو نکل آئے

بیت میں باپ کے حکم کے آگے ایک لڑکی کی بے بسی، مایوسی اور صبر کی بڑی فنکارانہ تصویر پیش کی گئی ہے ایسا ہی ایک اور منظر حضرت عباس کے صبر کا دیکھئے، جو شجاعت اور بہادری کے ساتھ اپنے غصہ کے لیے بھی مشہور تھے۔ دلیر اور غصہ ور جوانوں کی خصوصیت ہوتی ہے کہ جب انھیں جلال آجائے اور مقابل شخص کی گفتگو یا عمل میں اہانت کا پہلو ملے تو وہ آپے سے باہر ہو جاتے ہیں، ایسی ہی حالت میں جب امام انھیں تلوار کھینچنے سے روک دیتے ہیں اس وقت اس دلیر کی جذباتی کشمکش دیکھئے۔ پہلی مثال میں ایک لڑکی کے دل میں اطاعت اور خواہش کی ٹکر تھی یہاں ایک بہادر جوان کی ہمت و خواہش اور بھائی کے حکم کی اطاعت کی ٹکر ہے۔ دونوں آدمیوں کی فطرت اور حالات کے فرق نے اس جذباتی ردِّ عمل میں بھی فرق پیدا کر دیا ہے:

آقا نے دی جو اپنے سر پاک کی قسم — بس تھر تھرا کے رہ گیا وہ صاحب کرم
ہر تھی شکن جبیں پہ نہ ہوتا تھا غیظ کم — چپ ہوگئے قریب جب آئے شہ امم

گردن جھکا دی تانہ ادب میں خلل پڑے
قطرے لہو کے آنکھوں سے لیکن نکل پڑے

تیغ و سپر کو پھینک کے بولا وہ نامور — کہہ دیجئے ان سے کاٹ کے لے جائیں میرا سر
حکم خدا ہے حکم شہنشاہ بحر و بر — اب کچھ کہوں زباں سے میں کیا تاب کیا جگر

میں ہوں غلام آپ کے ادنیٰ غلام کا
آقا مجھے خیال تھا بابا کے نام کا

گردن میں ہاتھ ڈال کے حضرت نے یہ کہا — کیوں کانپتے ہو غیظ سے بھائی یہ کیا یہ کیا
لو اب اُٹھا لو تیغ و سپر تم پہ میں فدا — دریا کو تم تو لے چکے اے میرے مہ لقا

وہ شیر ہو کہ دھاک ہے ساری خدائی میں
دیکھو کوئی تمہارے سوا ہے ترائی میں

غصہ کو روکنے میں حضرت عباس کی جو حالت دکھائی گئی ہے اس میں ایک طرف ان کے جلال کی شدت اور دوسری طرف امام کا انتہائی لحاظ نظر آتا ہے اور انھیں قوتوں کی کشمکش کا نتیجہ ہے کہ جسم کانپنے لگتا ہے چہرہ قابو میں نہیں آتا تو گردن جھکا دیتے ہیں تاکہ چتون کی برہمی سوءِ ادب کا پہلو نہ پیش کرے۔ انتہائی غصہ اور انتہائی ضبط بیک وقت وہ کیفیت سامنے لاتے ہیں کہ آنکھوں سے خون ٹپکنے لگتا ہے غصہ کی دوسری لہر دوسرے بند میں دکھائی گئی ہے جس میں ایک بہادر کی بے بسی کی حقیقی تصویر ہے اس کے نزدیک اپنا سر کاٹ کر دینا اس وقت ضبط و تحمل کرنے سے زیادہ آسان ہے۔ پھر بھی امام حسین کے حکم کو حکم خدا کے برابر سمجھتے ہوئے بھی دل میں یہ کھٹک باقی رہتی ہے کہ اس وقت خاموش ہو جانا گویا خاندانی شجاعت کے منافی ہے مگر اطاعت کو عین فرض سمجھ کر چپ ہوتے ہیں۔ امام حسین بھی محسوس کر رہے ہیں کہ اس وقت عباس کیسی آزمائش سے دوچار ہیں۔ وہ ان کو تسلی دیتے ہیں سمجھاتے ہیں اور ایسی گفتگو کرتے ہیں جس سے معلوم ہو کر ان کا حکم ماننے سے حضرت عباس کی کوئی سبکی نہیں ہوئی اور نہ لوگوں کی نظروں میں ان کی شجاعت پر کوئی حرف آیا ہے۔ ان تین بندوں میں جذباتی کشمکش کی جو تصویر انیس نے پیش کی ہے وہ انسانی نفسیات پر ان کی گہری نظر، مختلف احساسات اور ان کے مظاہر پر ان کے عبور اور انھیں خوبصورتی سے پیش کرنے کی قدرت کی گواہ ہے۔

ارسطو کا خیال ہے کہ المیہ ہمیشہ جذبات کو مخاطب کرتا ہے۔ مناسب موقعوں پر رحم اور خوف کے جذبات ابھارنے میں کامیابی ہی المیہ کی کامیابی ہے۔ یہ جذبات عملی زندگی کی تصویر کشی سے ابھرتے ہیں۔ المناک حالات میں گرفتار لوگ، سعی و جہد کرتے ہوئے، سوچتے ہوئے فطری طور پر اپنی شخصیت کا اظہار کرتے ہوئے اس تصویر کشی کا موضوع ہونا چاہیے۔ دوسرے الفاظ میں المیہ کے کرداروں کے فطری افعال و حرکات اس طرح پیش کیے جانا چاہیے کہ حالات کی المناکی نمایاں ہو جائے۔ یہ معلوم ہو کہ کچھ اچھے، نمایاں اور عالی رتبہ لوگ کس طرح مصیبتوں کے بھنور میں گرفتار ہو کر حالات کا مقابلہ کر رہے ہیں۔ امام حسین جن کی بزرگی اور شرافت کے سب قائل ہیں اپنے اصول کی حفاظت پر اڑے ہوئے ہیں۔ ساتھی ایک ایک کر کے شہید ہو چکے، جوان بیٹا باقی ہے اور وہ بھی راہِ حق میں جان دینے کی اجازت مانگتا ہے۔ امام خود جہاد کرنے کا ارادہ ظاہر کرتے ہیں۔ بیٹا پہلے جانے پر اصرار کرتا ہے، حالات ایسے ہیں کہ میدان میں جا کر مرنا

لازمی ہے۔اصول کی خاطرایک طرف بیٹے کی موت دوسری طرف امام حسین بڑے اصول پرست، بڑے صابر، بڑے ہمت والے ہیں لیکن پھر بھی انسان ہیں، باپ ہیں، انیسؔ ان دونوں پہلوؤں کو کس طرح پیش کرتے ہیں:

چھوٹے تھے جو کہ سن میں بڑے کر گئے وہ کام ۔۔۔ یا شاہ کیا لڑائی کے قابل نہیں غلام
عمو کے خوں کا لیں گے لعینوں سے انتقام ۔۔۔ ہم نے بھی تیغ باندھی ہے بچپن سے یا امام

عزت ملی ہے خلق میں صدقے سے آپ کے
بیٹا وہی جو رنج میں کام آئے باپ کے

انصاف آپ کیجئے یا سرورِ عرب ۔۔۔ بیٹا تو گھر میں بیٹھے لڑے باپ تشنہ لب
مارا گیا نہ آج تو کل کیا کہیں گے سب ۔۔۔ کیسا لہو سفید ہے دنیا کا ہے غضب

سر کو کٹا کے باپ جہاں سے گزر گیا
بیٹا جوان باپ کے آگے نہ مر گیا

شہ نے کہا تمہیں مرے دل کی نہیں خبر ۔۔۔ پیارے کہاں سے لاؤں میں اس طرح کا جگر
ہے باپ کا عصائے ضعیفی جواں پسر ۔۔۔ جب تم نہ ہوگے پاس تو مرجائے گا پدر

ایسے ہنسے نہ تھے کہ ہمیں تم رلاتے ہو
شادی کے دن جو آئے تو مرنے کو جاتے ہو

راتیں یہ عیش کی ہیں مرادوں کے ہیں یہ دن ۔۔۔ پورے جواں نہیں ابھی کیا ہے تمہارا سن
اکبر تری جوانی پہ روئیں گے انس و جن ۔۔۔ کیونکر قرار آئے گا ماں کو تمہارے بن

کیسی ہوا چلی چمن روزگار میں
سید کا باغ لٹتا ہے فصل بہار میں

دیتا اگر تمہیں کوئی فرزند ذوالجلال
ہوتی پدر کی قدر سمجھتے ہمارا حال
رخصت کا آپ سے یونہی کرتا وہ جب سوال
تب جانتے کہ دیتے اسے رخصتِ جدال

کیا جانے وہ مزہ جسے اس کا ملا نہیں
اچھا سدھارو تم سے ہمیں کچھ گلا نہیں

ان باتوں کو اگر قدیم ہندستان کے شعری نظریات کی روشنی میں دیکھا جائے تو انیسؔ کی شاعرانہ عظمت اور زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ بھرت مُنی نے انسانی جذبات کو آٹھ قسموں میں تقسیم کیا ہے[1] جو ہر ایک اپنی نوعیت اور اثر کے اعتبار سے دوسروں سے مختلف ہے۔ ان کی ترجمانی الگ الگ قسم کے جذباتی تجربوں پر منحصر ہے جو مجموعی طور پر پوری انسانی زندگی کا احاطہ کر لیتے ہیں:

(1) شرنگار (محبت)
(2) ہاسیہ (مزاح)
(3) کرُنا (درد)
(4) رَدرَ (غصہ)
(5 وِیر (شجاعت)
(6) بھیانکا (ڈر، خوف)
(7) بھاتسا (نفرت)
(8) اوبھوت (حیرت)

ان جذبات کی تصویر کشی نفسیات انسانی سے شاعر کی گہری واقفیت کا مطالبہ کرتی ہے خصوصاً اس وقت جب ان میں سے کئی کا امتزاج ہو جائے۔ انیسؔ نے جو موضوع اپنی شاعری کے لیے منتخب کیا تھا اس میں شرنگار یعنی تعشق کا پہلو تو نہیں نکل سکتا تھا لیکن انسانی محبت کے دوسرے پہلوؤں کی گنجائش تھی۔ اسی طرح مزاح کا عنصر بھی نہیں ہو سکتا تھا، لیکن بھرت منی کی تقسیم میں مسرت کے جذبات بھی مزاح ہی کے ذیل میں ہیں۔ اگرچہ واقعہ کربلا میں اس عنصر کی گنجائش بھی کم ہے لیکن انیسؔ کو انسانی زندگی کا جو وسیع تجربہ تھا اس کی بنا پر انھوں نے اپنی جذباتی مصوری کو مکمل کرنے کے لیے اس کی عکاسی کے پہلو بھی نکالے ہیں۔

---

[1] ناٹیہ شاستر، چھٹا باب۔ پارا 15

ساتھ ہی ساتھ یہ بھی مد نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ بھرت منی کے نزدیک رس (جذبات) کی ترجمانی کی ایک قریبی شاخ بھاو (حرکات سے اظہار) بھی ہیں۔ انیس اگرچہ ڈراما نہیں لکھ رہے تھے لیکن جس نئی صنف ادب کو وہ اپنے فن سے جلا بخش رہے تھے یا یوں کہیے کہ ایک مروجہ صنف ادب کو اپنے فن سے نئی سمتیں دے رہے تھے۔ اس میں ناظرین و سامعین کی موجودگی، منبر پر نشست اور مرثیہ کو آواز اور اشاروں سے پیش کرنے کے خصوصیات نے اسے ڈرامے سے قریب کر دیا تھا، اس لیے جب ہمیں ان کے یہاں رسوں کی مصوری میں بھاؤ کے پہلو بھی نظر آتے ہیں تو ان کے کمال کا اور بھی احساس ہوتا ہے۔

اس مختصر جائزے میں نہ ہر رس کی ترجمانی کی مثال دی جاسکتی ہے نہ ان کے امتزاج سے پیدا ہونے والی صورتوں کو گنایا جاسکتا ہے اس لیے کہ امتزاج سے پیدا ہونے والی صورتوں سے قطع نظر ایک ایک رس ہی کے بے شمار پہلو ہیں۔ شدت اور کمی کی منزلیں ہیں، پھر نئی نئی سمتیں اور رخ ہیں۔ صرف محبت کے ایک رس کو لیجیے تو رشتے اور تعلقات کے اعتبار سے اس کی نوعیت بدلتی ہے۔ جناب زینب ہی کے جذبات دیکھے جائیں تو امام حسین، حضرت عباس، جناب عون و محمد، جناب علی اکبر، جناب شہر بانو، حضرت سید سجاد، جناب سکینہ وغیرہ کے لیے الگ الگ تہیں اور پرتیں سی ہیں جن کی انیس نے ترجمانی کی ہے اور اپنے مرثیوں کو انسانی احساس اور برتاؤ کا نگار خانہ بنا دیا ہے۔ مثال کے لیے عون و محمد ہی سے مختلف اوقات میں محبت کے مختلف انداز دیکھیے۔ یہ بچے علم کے امیدوار ہیں اور چونکہ ان کے دادا اور نانا دونوں ہی رسول کے علمبردار رہ چکے ہیں اس لیے اپنے کو سب سے زیادہ مستحق سمجھتے ہیں۔ امام حسین نے علم ان کو نہ دے کر ان کے نزدیک ناانصافی کی ہے۔ جناب زینب ایک جگہ بیٹوں سے اس طرح مخاطب ہوتی ہیں:

ہتھیار سج چکے ہیں شہنشاہ حق شناس — تم نے نہ زیب جسم کیا فاخرہ لباس
مردوں کو جان دینے میں ہوتا نہیں ہراس — دولہا سے بن کے جاؤ امام امم کے پاس

کچھ ملگجے ہیں آؤ میں کپڑے اتار دوں
سرمہ لگا دوں گیسوئے مشکیں سنوار دوں

شب سے تو صبح تک یہ دعا تھی ہر ایک پل — تیغوں میں پہلے ہم کو کرے سرخ رو اجل
اب کیا ہوا یہ کون سا غصے کا ہے محل — آنکھوں میں اشک رخ پہ عرق ابروؤں پہ بل

وہ خوش مزاجیاں نہ وہ باتوں کے طور ہیں
اس وقت دیکھتی ہوں کہ تیور ہی اور ہیں

اس کا نہیں خیال کہ کیونکر جیے گی ماں — ہوتا ہے آفتوں میں محبت کا امتحاں
تم میری دس برس کی ریاضت ہو میری جاں — مجھ سے سوا ہے کون تمہارا مزاج داں

جس پر یہ برہمی ہے وہ سب جانتی ہوں میں
غصے کی آنکھ کا ہے کو پہچانتی ہوں میں

ایک دوسرے مرثیہ میں یہی موقع جذبات کا نیا رخ پیش کرتا ہے:

زینب نے تب کہا کہ تمہیں اس سے کیا ہے کام — کیا دخل مجھ کو مالک و مختار ہیں امام
دیکھو نہ کچھ بے ادبانہ کوئی کلام — بگڑوں گی میں جو لوگے زباں سے علم کا نام

لو جاؤ بس کھڑے ہو الگ ہاتھ جوڑ کے
کیوں آئے تم یہاں علی اکبر کو چھوڑ کے

سر کو ہٹو بڑھو نہ کھڑے ہو علم کے پاس — ایسا نہ ہوں کہ دیکھ لیں شاہ فلک اساس
کھوتے ہو اور آئے ہوئے تم مرے حواس — بس قابل قبول نہیں ہے یہ التماس

رونے لگوگے پھر جو برا یا بھلا کہوں
اس ضد کو بچپنے کے سوا اور کیا کہوں

عمریں قلیل اور ہوسِ منصب جلیل — اچھا نکالو قد کے بھی بڑھنے کی کچھ سبیل
ماں صدقے جائے گرچہ یہ ہمت کی ہے دلیل — ہاں اپنے ہم سنوں میں تمہارا نہیں عدیل

لازم ہے سوچے غور کرے پیش و پس کرے
جو ہو سکے نہ کیوں بشر اس کی ہوس کرے

پھر تم کو کیا بزرگ تھے گر فخر روزگار　　زیبا نہیں ہے وصف اضافی پہ افتخار
جوہر وہ ہیں جو تیغ کرے آپ آشکار　　دکھلا دو آج حیدر و جعفر کی کارزار

تم کیوں کہو کہ لال خدا کے ولی کے ہیں
فوجیں پکاریں خود کہ نواسے علی کے ہیں

نرغے میں تین دن سے ہے مشکل کشا کا لال　　اماں کا باغ ہوتا ہے جنگل میں پائمال
پوچھا نہ یہ کہ کھولے ہیں کیوں تم نے سر کے بال　　میں لٹ رہی ہوں اور تمہیں منصب کا ہے خیال

غمخوار تم مرے ہو نہ عاشق امام کے
معلوم ہو گیا مجھے طالب ہو نام کے

انھیں بچوں کے میدان جنگ میں جانے میں جب دیر ہوتی ہے تو جناب زینب کی محبت برہمی اور غصہ کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس موقع پر طنزیہ انداز اختیار کر کے انیس نے اس منظر کو کہیں سے کہیں پہنچادیا ہے:

خیمے میں یہ باتیں تھیں کہ آئے وہ دلاور　　دیکھا کہ الگ بیٹھی ہوئی روتی ہے مادر
ساتھ اپنے انھیں لے کے گئی بانوئے مضطر　　کی عرض کہ چھاتی سے لگالو انھیں خواہر

یہ نورِ نظر لائق الطاف و عطا ہیں
تقصیر ہوئی کیا جو حضور ان سے خفا ہیں

منہ پھیر کے یہ کہنے لگی شاہ کی ہمشیر　　غیرت کی ہے جا غیر تو ہوں فدیۂ شبیر
منہ پھیریں وہ مقتل سے جو ہوں صاحبِ شمشیر　　شکوہ ہے مقدر کا کچھ ان کی نہیں تقصیر

انصاف تو کیجیے مجھے کیونکر نہ گلا ہو
وہ پہلے نہ بے دم ہوں لہو جن میں ملا ہو

تلواروں میں دم عشق کا بھرتے ہیں وفادار؟ سر دینے میں سبقت کہیں کرتے ہیں وفادار؟
موقع ہو تو دنیا سے گزرتے ہیں وفادار؟ سردار سے پہلے کہیں مرتے ہیں وفادار؟

کھلتا نہیں، یہ جوش شجاعت انھیں کیوں ہے؟
حضرت تو سلامت ہیں یہ عجلت انھیں کیوں ہے؟

میں سمجھی تھی پہلے ہی یہ ڈھونڈھیں گے بہانا کچھ منہ کا نوالہ نہیں تلواروں کا کھانا
لازم تھا اسی وقت انھیں خیمے میں آنا سچ ہے کہ وفاداوں سے خالی ہے زمانہ

جس تیغ میں تاثیر زبانوں میں نہیں ہے
غیروں میں اب الفت ہے یگانوں میں نہیں ہے

ماں کو تو سبک کر چکے کنبے کی نظر میں میں لٹ گئی اس رنج و مصیبت کے سفر میں
پوچھے کوئی ان سے کہ یہ کیوں آئے ہیں گھر میں کھولیں انھیں باندھے ہیں جو ہتھیار کمر میں

فوجوں میں یہی طور تھے خالق کے ولی کے؟
لو ناز ہے اس پر کہ نواسے ہیں علی کے!

جب یہ صغیر سن بچے میدان کو جانے لگتے ہیں تو جن تیوروں سے ماں انھیں رخصت کرتی ہے وہ محبت میں شجاعت اور خاندانی وقار کے ملے جلے جذبات ظاہر کرتے ہیں۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ بچے موت کے منہ میں جا رہے ہیں وہ انھیں انسانی شرافت، وفاداری اور قربانی کا نمونہ بنا کر بھیجتی ہیں اور ان قدروں اور تصوروں کو سامنے کر دیتی ہیں جو انھیں زندگی سے زیادہ عزیز ہیں:

نیزوں کی طرف چھاتیاں تانے ہوئے جانا ہاں تیروں کی بارش میں سپر منہ پہ نہ لانا
ہنس ہنس کے، میں قربان گئی، برچھیاں کھانا لازم ہے وہ ہمت کو معرف ہو زمانا

اس جنگ کا چرچا سحر و شام رہے گا
دنیا میں اگر تم نہ رہے نام رہے گا

میلے نہ ہوں تیور یہ سپاہی کے ہنر ہیں
جس کے ہیں بس اس کے ہیں جدھر ہیں بس ادھر ہیں
گہ عطر میں ڈوبے ہیں گہے خون میں تر ہیں
صحبت میں مصاحب ہیں لڑائی میں سپر ہیں

وہ اور کسی سے نہ جھکیں گے نہ جھکے ہیں
عزت میں نہ فرق آئے کہ سر بیچ چکے ہیں

دریا کی طرف پیاس میں تکتے نہیں غازی
گر شیر بھی جھپٹے تو سرکتے نہیں غازی
تلواروں میں آنکھوں کو جھپکتے نہیں غازی
بجلی بھی گرے گر تو جھجکتے نہیں غازی

دم ہونٹوں پہ آئے تو شجاعت نہیں جاتی
مرنے پہ بھی چہرے کی بشاشت نہیں جاتی

جاں ہونٹوں پہ آجائے اگر پیاس کے مارے
غش کھا کے جو گر یو بھی تو دریا سے کنارے
پانی کو ترستے رفقا مر گئے سارے
یہ آبِ رواں بند ہے ماموں پہ تمہارے

تلواریں ہیں، موجوں کی روانی نہ سمجھنا
دریا ہے لہو کا، اسے پانی نہ سمجھنا

پھر جب ان بچوں کی لاشیں خیمے میں آتی ہیں تو پہلے تو آپ شکر ادا کرتی ہیں کہ آپ کا فدیہ بھی قبول ہوا۔ لیکن اس کے بعد جب لاشوں پر نظر جاتی ہے تو ماں کی محبت جوش کر آتی ہے۔ صبر کا دامن ہاتھوں سے چھوٹ جاتا ہے اور ممتا کی وہ تصویر سامنے آتی ہے جو وقت اور مقام سے آزاد ہے:

بانو نے رکھے زانوئے زینب پہ سر ان کے
جو بی بیاں تھیں آ گئے منہ کو جگر ان کے
زینب نے جو کی جھک کے رخوں پر نظر ان کے
دکھلائی دیے چاند سے منہ خوں میں تر ان کے

رخسار بھی مجروح تھے ابرو بھی کٹے تھے
شانے تھے جدا چاند سے بازو بھی کٹے تھے

منہ چھاتیوں پر رکھ کے یہ ناشاد پکاری　　آرام میں ہو یا ہو غشی پیاس سے طاری
ہوتا ہے بیاں شوکت و ہمت کا تمہاری　　تسلیمیں کرو قبلۂ کونین کو واری

سمجھی میں کہ باعث ہے یہ بیداری شب کا
پیارو، یہ طریقہ نہیں ارباب ادب کا

جنگل میں قیام آج کہاں ہوگا بتاؤ　　ماں صدقے مقام آج کہاں ہوگا بتاؤ
دن تم سے تمام آج کہاں ہوگا بتاؤ　　بستر سر شام آج کا کہاں ہوگا بتاؤ

ہموار زمیں شب کے بچھونے کو ملے گی؟
کیسی ہے جگہ جو تمہیں سونے کو ملے گی؟

تاریکی میں واری تمہیں نیند آئے گی کیونکر　　شب ہوگی تو بچوں کو یہ ماں پائے گی کیونکر
مادر دل بیتاب کو سمجھائے گی کیونکر　　واں تک مرے رونے کی صدا آئے گی کیونکر

نکلوں جو تجسس میں تو بے جا نہیں واری
ماں ہوں مرا پتھر کا کلیجہ نہیں واری

اس ایک مثال سے اندازہ ہوگا کہ واقعات کربلا کے مختصر دائرے میں بھی میر انیسؔ نے کرداروں کے باہمی میل جول اور مختلف اوقات میں ان کے مختلف جذباتی ردّ عمل کی عکاسی کر کے اس میں کتنی وسعت پیدا کی ہے۔ ہم نے صرف جناب زینب کے جذباتی ردّ عمل ان کے بیٹوں کے سلسلے میں جابجا سے پیش کیے ہیں۔ یہ بھی سب نہیں ہیں۔ ان مثالوں میں جناب عون و محمد کے ردّ عمل کی مثالیں ہم نے نہیں لکھی ہیں ورنہ ان کا سلسلہ اور لمبا ہوتا۔ پھر جناب زینب اور امام حسین کی مختلف اوقات کی گفتگو، یا جناب علی اکبر، جناب عباس وغیرہ وغیرہ کے سلسلے سے ان کے جذبات کی مثالیں دی جائیں تو اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ بیانات کس قدر طویل ہو سکتے ہیں۔ ہمارا مطلب یہ ہے کہ محدود فضا، محدود وقت اور محدود واقعات میں بھی انیسؔ نے مختلف

لوگوں کے مزاج کے اعتبار سے نفسیات انسانی کے بہت سے باریک پہلو بے نقاب کیے ہیں۔ اور اگرچہ سب ہی مرثیہ گویوں کا موضوع وہی واقعات اور وہی کردار ہیں لیکن انیس نے ان مشترک و معروف واقعات میں ایسے نفسیاتی رخ اور موڑ پیدا کیے ہیں کہ ان کرداروں کے جذبات و احساسات، ان کی شخصیتوں کو ابھار کر، ان کی جذباتی دنیا کو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ یہ احساسات زندگی سے اتنے بھرپور، واقعیت سے اتنے قریب اور آئے دن کے تجربات کی کسوٹی پر اتنے سچے اترتے ہیں کہ ان سے انسانی افعال اور برتاؤ سے ہمیں آگاہی ہوتی ہے اور شاعر کے ساتھ بہت سے لوگ بھی اس جذباتی تجربے سے گزرتے ہیں جن کی اس نے مصوّری کی ہے۔

انیس کی جذبات نگاری کے سلسلے میں یہ بات نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ فریاد و زاری گریہ و شیون کا حصہ بہت سے مرثیوں میں غیر متناسب معلوم ہوتا ہے۔ عزیزوں، دوستوں کا اور گود کے پالوں کو آنکھوں کے سامنے شہید ہوتا دیکھ کر متاثر ہونا فطری ہے۔ آہ و نالہ کرنا، آنسو بہانا بھی فطری ہے۔ بڑے بڑے صابر ایسے سانحے دیکھ کر رونے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مردوں کے مقابلے میں عورتیں زیادہ رقیق القلب ہوتی ہیں اور نسبتہً آہ و نالہ زیادہ کرنا ان کے فطرت اور ماحول کے مطابق ہے۔ لیکن ایک طرف تو اس عنصر کو زیادہ بڑھا دینے سے مرثیہ کی اس منضبط اکائی کا تصور مجروح ہونے لگتا ہے جس کے بارے میں ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں، دوسری طرف بہت سے مقامات ایسے ہیں جن میں فریاد و زاری اتنی بڑھی ہوئی نظر آتی ہے کہ وہ امام حسین یا دوسرے بزرگوں کے اس کردار سے مطابقت نہیں رکھتی جو مرثیہ کے دوسرے حصوں سے ظاہر ہوتا ہے۔

ساخت کی جس کمزوری کی طرف ہم نے اوپر اشارہ کیا اس کی وضاحت یوں کی جاسکتی ہے کہ جس عرصے میں مرثیہ گو فریاد و شیون کو تفصیل سے بیان کرتا رہتا ہے اس سارے عرصہ میں یزیدی فوج بے عمل رہتی ہے۔ نہ کوئی تیر چلاتا ہے نہ نرغہ کرنے کا ارادہ کرتا ہے اور سب اطمینان سے اپنی اپنی جگہ رکے رہتے ہیں کہ شہید کے پاس پہنچنے والوں کا گریہ و شیون ختم ہولے تو آئندہ جنگ کا سلسلہ شروع ہو۔ چونکہ اس مسئلہ کا تعلق مرثیہ کے ڈھانچے سے ہے اور یہ ڈھانچہ انیس کے ساتھ مخصوص نہیں اس لیے اس پر ہم نے دوسری جگہ بحث کی ہے۔ یہاں صرف یہ کہنا ہے کہ اوپر بیان کی ہوئی بے اعتدالی کی بنیادی وجہ مرثیہ کا

وہ ڈھانچہ ہے جس کا ضروری عنصر بین ہے۔ بین کا تقاضا تھا کہ مرثیہ کے آخر میں نالہ وشیون کا ذکر ہو اور اس حصہ میں جذبات نگاری سے نہیں بلکہ جذباتیت سے کام لے کر ایسے فقرے استعمال کیے جائیں جن سے مرثیہ کے سننے والے اشک افشانی پر مجبور ہو جائیں۔ صنف مرثیہ میں اس عنصر کے حدود کو دیکھتے ہوئے انیس کے مرثیوں میں بین کے حصہ کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ اپنے معاصرین و متاخرین کے مقابلے میں ان کے بین کا حصہ بھی متناسب ہے اور ان کے یہاں یہ عیب نظر نہیں آتا کہ جب بین لکھنے پر آئیں تو پچھلے تمام اجزا اور حالات کا خیال یکسر چھوڑ کر صرف گریہ ناک مضامین نظم کرنے لگیں۔ اس عہد کے مرثیوں پر نگاہ رکھی جائے تو انیس کے بین میں بھی نسبتاً سنبھلا ہوا انداز نظر آتا ہے۔

(3)

جہاں تک کرداروں کا تعلق ہے اگر شاعر، ناول نویس یا ڈراما نگار اپنی تخلیق میں ایسے کرداروں کو جگہ دیتا ہے جن کی تاریخی حیثیت ہے تو اس کی پابندیاں بڑھ جاتی ہیں لیکن اگر وہ کردار تاریخی ہونے کے ساتھ ساتھ مذہبی حیثیت بھی رکھتے ہوں تو اس کی دشواریاں اور بھی زیادہ ہو جاتی ہیں۔ مرثیہ کے کرداروں کے ساتھ یہی دشواری ہے۔ واقعات کربلا مقاتل اور دوسری تاریخی کتابوں سے ماخوذ ہیں جن میں تقریباً تمام اہم واقعات درج ہیں۔ واقعات کے ساتھ ساتھ ان میں اشخاص کے بعض خصوصیات، گفتگوئیں، مکالمے وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ جن سے ان لوگوں کے بارے میں بھی کچھ رائے قائم کی جاسکتی ہے۔ ان اندراجات کے ساتھ ساتھ ان اشخاص کے بارے میں روایات، معتقدات اور خیالات کا بھی ایک سلسلہ ملا ہوا ہے جنھوں نے ان شخصیتوں کا ایک عام تصور قائم کر دیا ہے جس سے مرثیہ نگار نہ انحراف کر سکتا ہے نہ اس میں کوئی تبدیلی یا ترمیم کر سکتا ہے۔ مثال کے طور پر امام حسین کے کردار کو لیجئے۔ معصوم ہونے کی حیثیت سے ان کے یہاں کسی غلطی یا خامی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ امام ہونے کی حیثیت سے کائنات کی تمام چیزیں ان کی تابع ہیں۔ وہ خیر کل کا مجسمہ ہیں۔ ان کے علاوہ اگرچہ ان کے ساتھیوں میں کسی اور کا یہ مرتبہ نہیں لیکن پھر بھی وہ سب غلطیوں سے پاک سمجھے جاتے ہیں۔ اسی طرح یزیدی فوج کے سب لوگ نانہجار، کمینے اور زر پرست ہیں۔ اس لیے ان کرداروں کی ایک عام قماش مقرر ہے جن سے مرثیہ گو ادھر ادھر نہیں جاسکتا۔

دوسرے الفاظ میں وہ ان کرداروں کی تخلیق اور ان کے سامنے لانے میں آزاد نہیں ہے جیسا کہ ناول، ڈراما یا افسانہ کا لکھنے والا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مرثیہ میں عموماً کردار نگاری کی کمی ہے۔

ایسے کردار جنھیں ایک صفت یا ایک قسم کے احساسات سے تعمیر کیا جاتا ہے۔ ای۔ ام۔ فارسٹر کے نزدیک سادے (Flat) کردار ہوتے ہیں[1] حالات و حوادث کی موجوں سے گزرنے میں وہ کسی تبدیلی سے دو چار نہیں ہوتے۔ شروع سے آخر تک وہ اپنے خصوصیات کی نمائندگی کرتے رہتے ہیں اور پڑھنے والوں کے دماغوں پر چڑھ جاتے ہیں۔ مرثیہ کے بیشتر کردار اسی قسم کے کردار ہیں۔ ان کی خصوصیتیں، اچھائیاں، برائیاں، شرافت، رذالت وغیرہ تاریخ اور عقائد نے ایک حد تک پہلے سے مقرر کر دی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اب تک مرثیہ گویوں کے یہاں ہم نے جس قسم کے کرداروں کا ذکر کیا ہے وہ یہی سادے Flat کردار ہیں۔ انیسؔ کے لیے بھی مرثیہ میں یہی حدیں اور مجبوریاں تھیں۔ لیکن ان کے مرثیوں کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں پابندیوں میں انھوں نے آزادی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اپنی تخلیقی قوت سے انھوں نے اپنے کرداروں کی عملی زندگی کی ایسی تفصیل پیش کی ہے، ایسے زاویے ابھارے ہیں کہ ہم ان کی متحرک تصویریں دیکھ کر اپنے کو ان سے زیادہ قریب محسوس کرنے لگتے ہیں۔ یہ قربت اس قسم کی نہیں جو ایک پجاری اپنے دیوتا کے سامنے پہنچ کر محسوس کرتا ہے بلکہ اس میں انسانی گرمی اور سماجی یگانگت کی ہلکی ہلکی لہریں موجود ہیں۔

انیسؔ کے عقیدے میں ان کے بعض کردار مافوق الفطرت خصوصیات بھی رکھتے تھے لیکن انھوں نے اپنے مرثیوں میں زیادہ تر ان کے انسانی خصائل، نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگیوں کو پیش کیا ہے جس کی وجہ سے ان کے سادے (Flat) کرداروں میں ایک تیسری سمت (Dimension) کا احساس ہوتا ہے۔

مرثیہ کا صرف ایک کردار ایسا ہے جو واقعات و حالات کے ریلے میں تبدیل ہوتا ہے۔ جس کے رویے، برتاؤ اور خیالات آہستہ آہستہ تغیر کی گود میں بڑھ کر انقلاب سے دو چار ہوتے ہیں۔ کہنے کو تو جناب

1۔ ای۔ ام فارسٹر: آسپکٹس آف دا ناول

حُر کے ساتھ تین اور افراد بھی اس تبدیلی میں ان کے ساتھ تھے لیکن میں نے ایک کردار اس لیے کہا کہ جناب حُر کے علاوہ دوسرے لوگوں کی حیثیت کردار نگاری کے پہلو سے شطرنج کے مہروں کی سی ہے۔ کردار کی تبدیلی، اس کی ارتقائی کیفیت کے پیش کرنے میں شاعر کی مددگار ہوتی ہے۔ حُر اپنے رسالے کے ساتھ امام حسین کا راستہ روکنے کے لیے سب سے پہلے کوفے کی راہ میں ملے تھے۔ وہاں ان کا رویہ ایک مخالف کا تھا لیکن ایسا مخالف جو امام حسین کا رتبہ شناس بھی تھا۔ جسے معلوم تھا کہ وہ کس کے بیٹے اور کس کے نواسے ہیں۔ رفتہ رفتہ واقعات نے صبح عاشور تک جو موڑ اختیار کیے ان سے متاثر ہو کر انھوں نے یہ طے کیا کہ حق کی حمایت و حفاظت کے لیے امام حسین کی طرف جا کر جان نثار کر دینا ہی اصل زندگی ہے۔ اندرونی کشمکش کا یہ ہفت خوان حُر نے جس طرح طے کیا ہوگا وہ اپنے اندر نفسیاتی عکاسی کے کافی امکانات رکھتا ہے لیکن انیس نے اس ذہنی الجھن کی طرف صرف اشارے کرنے ہی پر اکتفا کی ہے:۔

شہ کی مظلومی پہ گریاں ہوئی ظالم کی سپاہ — عمرِ سعد نے کی مڑ کے رخ حُر پہ نگاہ
بولا وہ اشہد باللہ بجا کہتے ہیں شاہ — محسن و منعم و آقا ہے مرا یہ ذی جاہ

ان کے احسان کا کیونکر کوئی منکر ہو جائے
سخنِ حق میں جو شک لائے وہ کافر ہو جائے

حُر سے گھبرا کے یہ بولا عمرِ سعد شریر — یہ تو ہے صاف طرف داریِ شہ کی تقریر
اپنے حاکم کا نہ کچھ ذکر نہ تعریفِ امیر — اللہ اللہ یہ اوصاف، یہ مدحِ شبیر

سن چکا ہوں کہ مضطر ہے کئی راتوں سے
الفتِ شاہ ٹپکتی ہے تری باتوں سے

نہ وہ آنکھیں، نہ وہ چتون نہ وہ تیور نہ مزاج — سیدھی باتوں میں بگڑنا یہ نیا طور ہے آج
تخت بخشا ہے محمد کے نواسے نے کہ تاج — جن کو سمجھا ہے غنی دل میں، وہ خود ہیں محتاج

کون سا باغ تجھے شاہ نے دکھلایا ہے
کہیں کوثر کے تو چھینٹوں میں نہیں آیا ہے

خیر مخفی نہ رہے گا یہ قصور اور فتور　　لکھیں گے عہدۂ اخبار پہ جو ہیں مامور
حاکم شام ہے جابر وہ سزا دے گا ضرور　　گر تجھے دار پہ کھینچے تو کچھ اس سے نہیں دور

سب تری قوم کے سر تن سے جدا ہوئیں گے
زن و فرزند گرفتار بلا ہوئیں گے

حر کا جواب ظاہر کرتا ہے کہ اس کے دل میں جو تذبذب کی کیفیت تھی وہ ختم ہو چکی اور اب اس نے امام حسین کی طرف چلے جانے کا فیصلہ کر لیا ہے۔ یعنی دنیا کو دین پر نچھاور کرنا طے کیا ہے۔ اس کے کردار کی بے یقینی ختم ہو گئی اور ایک نیا راستہ معین ہو گیا۔

عملِ خیر سے بہکا نہ مجھے او ابلیس　　یہی کونین کا مالک ہے یہی راس و رئیس
کیا مجھے دے گا ترا حاکمِ معلون و خسیس　　کچھ تردد نہیں کہہ دے کہ لکھیں پرچہ نویس

ہاں سوئے ابن شہنشاہِ عرب جاتا ہوں
لے ستمگر جو نہ جاتا تھا تو اب جاتا ہوں

انیس کی کردار نگاری کو سمجھنے کے لیے ان حدوں کو ذہن میں رکھنا چاہئے جن کا بیان اس سے پہلے ہو چکا ہے۔ جب موضوع کی وجہ سے شاعر ایسے کردار منتخب کرنے پر مجبور ہو جو تاریخوں، تذکروں، شہادت ناموں وغیرہ کے ذریعے سننے والوں سے ایک حد تک متعارف ہوں، ان کی اہم خصوصیات لوگوں کو معلوم ہوں تو اس کردار کو زندہ اور مشخص کے سامعین کے سامنے لانے کا یہی طریقہ تھا کہ ان کے عادات و اطوار، گفتگو اور برتاؤ کا ایسا بیان کیا جائے کہ اسے پڑھ کر یا سن کر ہم اپنے کو اس کردار کے بہت قریب محسوس کریں۔ مختلف موقعوں پر اس کے ردّ عمل سے اس کی شخصیت ابھر کر سامنے آئے۔ اس کی مثال جذبات

نگاری کے سلسلے میں ہم پیش کر آئے ہیں جہاں جناب زینب کے کردار کے مختلف پہلو مختلف حالات میں پیش کیے گئے ہیں۔ ایک مرثیہ میں عموماً ابتدا سے آخر تک جس مختصر وقت کا بیان ہوتا ہے اس میں کردار کے ارتقا کی کوئی اور صورت نکلنا مشکل ہے اس لیے کہ حالات میں کوئی واضح تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ روز عاشور سر فروشی کا ایک سلسلہ ہے جو صبح سے عصر تک جاری رہتا ہے اس مختصر عرصہ میں کرداروں میں ارتقا اور ان میں حالات کے ماتحت تبدیلی ہونے کا امکان زیادہ نہیں اس لیے یہ اعتراض اپنی جگہ کوئی خاص وزن نہیں رکھتا کہ انیسؔ کے کرداروں میں تدریجی ارتقا نہیں بلکہ وہ بنے بنائے، ترشے ترشائے ہوئے رکھے ہیں جو کردار نگاری کے منافی ہے۔ چونکہ ایک مرثیہ عموماً ایک شہید کے حالات، رخصت، جنگ اور شہادت پر مبنی ہوتا ہے اور اس کا سارا عمل تقریباً ایک دو گھنٹہ میں ختم ہو جاتا ہے اس لیے اس مختصر عرصہ میں کردار میں اگر تبدیلیاں دکھائی جائیں تو وہ غیر فطری معلوم ہوں گی۔ ان مرثیوں کے پڑھنے میں کردار کے ارتقا کا تصور یہ رکھنا چاہئے کہ اس مختصر مدت میں کردار اگر مختلف حالات اور جذباتی منزلوں سے گزرتا ہے تو اس میں کیفیتیں اور احساسات جلوہ گر ہوتے ہیں یا نہیں۔ خیمے کے اندر اور باہر اس کے رویے میں فرق ہوتا ہے کہ نہیں۔ امام سے گفتگو کے وقت اس کا کیا انداز ہوتا ہے اور میدان جنگ میں پہنچ کر اس کے کیا تیور ہوتے ہیں۔ اگر انیسؔ ان مختلف مدارج کو کامیابی سے پیش کرتے ہیں، اگر ان کا پیش کیا ہوا کردار سامعین کو اپنی حقیقت سے مطمئن کرتا ہے تو ماننا پڑے گا کہ انیسؔ کا فن اس سنگلاخ زمین میں بھی گل کاریاں کرنے میں ماہر ہے۔

جناب قاسم کے بارے میں یہ معلوم ہے کہ وہ امام حسن کے لڑکے ہونے کی وجہ سے شجاع اور بلند نظر تھے۔ مرثیہ گو کے موضوع کے اعتبار سے کربلا میں ان کی شادی ہوئی تھی۔ اس عمومی خاکے میں انیسؔ نے جس طرح رنگ بھرے ہیں، افعال و حرکات، جذبات و احساسات کی لہریں دوڑائی ہیں اس سے ان کی تصویر کتنی جان دار ہو کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ میدان جانے کا ارادہ کر کے نئی نئی شریک حیات سے رخصت ہونے جاتے ہیں

یہ کہہ کے آئے سر کو جھکائے دلہن کے پاس   آنکھوں میں اشک درد کلیجے میں جی اداس
فرمایا ہم کو ہائے یہ شادی نہ آئی راس   سب مر گئے عزیز شہنشاہِ حق شناس

بستی تمام لٹ گئی ویرانہ ہو گیا
شادی کا گھر جو تھا وہ عزاخانہ ہو گیا

تم بھی کچھ اپنے باپ کی اس دم کرو مدد — آفت میں آج ہے پسر ضیغم صمد
دشمن کو بھی خدا نہ دکھائے یہ روز بد — صدقے کرو ہمیں کہ بلا ان کی ہوئے رد

راضی رضائے حق پہ بصد آرزو رہو
حیدر سے ہم بتول سے تم سرخ رو رہو

گھونگھٹ ہٹا کے ہم کو دکھاؤ تو رخ کا نور — پاس اب نہ آسکیں گے کہ ہوتے ہیں تم سے دور
آنکھوں پہ ہیں ہتھیلیاں رقت کا ہے وفور — نرگس کے پھول ہاتھوں سے ملنا یہ کیا ضرور

جینے کی اس چمن میں خوشی دل سے فوت ہے
بلبل جو گل کی شکل نہ دیکھے تو موت ہے

دلہن کا جواب بھی دیکھئے جس میں کسی اختصار سے ایک نازک وقت میں ایک نئی بیاہی لڑکی کے احساسات پیش کیے گئے ہیں۔اس اختصار میں اس کی شرم بھی ہے پریشانی بھی حسرت بھی ہے نامرادی بھی۔

جب یہ سنے کلام تو جی سنسنا گیا — دل پر چھری چلی کہ جگر تھرا تھرا گیا
منہ پر دلہن کے صاف رنڈاپا سا چھا گیا — جوش بکا میں کچھ نہ زباں سے کہا گیا

دولہا کو اتنی بات سنا کر اک آہ کی
صورت بتاتے جاؤ ہمارے نباہ کی

یہی قاسم جب میدان میں پہنچتے ہیں تو نئے شادی شدہ جذباتی نوجوان کے بجائے ان کی تصویر اس طرح نظر آتی ہے:

بڑھ کر رجز یہ پڑھنے لگے قاسمِ جری
عالم میں کون ہے جو کرے ہم سے ہمسری
ہم حیدری ہیں ہم میں ہے زورِ غضنفری
ہم سے ہے اوج پایۂ اورنگِ صفدری

شہرہ ہے حرب و ضرب پہ شہ خاص و عام کا
سکہ ہے شش جہت میں ہمارے ہی نام کا

ازرق جب جنگ کے لیے سامنے آتا ہے تو جناب قاسم اس سے یوں مخاطب ہوتے ہیں:

قاسم نے دی صدا کہ بس اب کر زباں کو بند
اللہ کو غرور و تکبر نہیں پسند
حق نے فروتنی سے کیا مجھ کو سر بلند
نیزے کا بند باندھ کوئی چھیڑ کر سمند

دیکھیں بلند کون ہے اور پست کون ہے
کھل جائے گا ابھی کہ زبردست کون ہے

امام حسین کا کردار مرثیہ میں سب سے اہم بھی ہے اور کربلا کے آخری شہید ہونے کی وجہ سے عاشور کے دن ان کے عمل کا وقفہ دوسرے شہیدوں سے زیادہ بھی ہے۔ اس کے علاوہ پیشوا اور سردار ہونے کی وجہ سے رخصت اور شہادت کے سلسلے میں تقریباً ہر شہید کے مرثیہ میں ان کا ذکر آجاتا ہے۔ لڑائی شروع ہونے سے پہلے کے بھی بعض مناظر میں ان کا بیان ہوتا ہے جس کی وجہ سے ان کے جذبات و احساسات، ان کے انداز و کیفیت کے بیان کا دائرہ زیادہ بڑا ہے۔ ان کی شخصیت کے سب پہلوؤں کی مثالیں دینا طوالت کا باعث ہوگا، پھر بھی بعض خاص پہلوؤں کو مثالوں سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ خیمے کے برپا کرنے کی جگہ پر جب حضرت عباس یزیدی فوج سے برہم ہوتے ہیں تو امام حسین انھیں اپنے سر کی قسم دے کر اس طرح سمجھاتے ہیں:

ہے گرچہ ان کی بے ادبی قابلِ سزا
پر تم پسر رحیم کے ہو بخش دو خطا
جنگل ہو یا ترائی ہو ہے ہر جگہ خدا
مظلوم کا 'غریب کو' غصے سے کام کیا

کرتا ہے عاجزی وہی جو حق شناس ہے
ہم کو نبی کی روحِ مطہر کا پاس ہے

صدقے ترے جلال کے اے میرے آفتاب　　یاد آ گیا مجھے اسد اللہ کا عتاب
تم سے مقابلے کی جہاں میں کسے ہے تاب　　جعفر ہو دبدبے میں شجاعت میں بو تراب

یہ کیا ہیں تم تو سدِ سکندر کو توڑ دو
لو ہم کو چاہتے ہو تو دریا کو چھوڑ دو

تھوڑے سے بستروں کی ہے درکار ہم کو جا　　جنگل ہوا تو کیا، جو ترائی ہوئی تو کیا
ہے عمر بے ثبات زمانہ ہے بے وفا　　آرام کا محل نہیں یہ عاریت سرا

وہ اب کہاں ہیں شہر جنہوں نے بسائے ہیں
سب اس زمیں پہ خاک میں ملنے کو آئے ہیں

شب عاشور جب وہ اپنی چھوٹی بچی سکینہ کو سمجھاتے ہیں تو ان کا لہجہ اور انداز دوسرا ہوتا ہے۔ مخاطب کی عمر کے اعتبار سے بات کے کہنے کا طریقہ بھی بدلا ہے اور باپ کی محبت الفاظ سے صاف جھلکتی ہے:

حضرت نے کہا میں تری آواز کے قرباں　　اللہ تم اب تک نہیں سوئی ہو مری جاں
غربت میں کہاں راحت و آرام کا ساماں　　بن باپ کے تم کو تو نہیں چین کسی آں

اچھی نہیں عادت یہ، نہ رویا کرو بی بی
پہلو میں کبھی ماں کے بھی سویا کرو بی بی

کیا ہوئے جو ہم گھر میں کسی شب کو نہ آئیں　　مجبور ہوں ایسے کہ تمہیں چھوڑ کے جائیں
تم پاؤ نہ ہم کو نہ تمہیں ہم کہیں پائیں　　بی بی کہو پھر چھاتی پہ کس طرح سلائیں

جنگل میں بہت قافلے لٹ جاتے ہیں بی بی
برسوں جو رہے ساتھ وہ چھٹ جاتے ہیں بی بی

فوج یزیدی سے امام حسین جب خطاب کرتے ہیں تو ان کے لہجے میں دوسری کیفیت ہے۔ سنجیدگی، متانت، ٹھہراؤ جوان کے ذہن کی گہرائی اور جذبات پر قابو کا پتہ دیتا ہے۔ مخالف فوج نے دھاوا بول دیا ہے لیکن امام ابھی جنگ کا آغاز کرنا نہیں چاہتے۔ ان کے ساتھی غصے میں بڑھنا چاہتے ہیں لیکن آپ کا رویہ یہ ہے: "بولے شہ یاں سے ابھی کوئی زنہار بڑھے" اور اس کے بعد آپ فوج کو مخاطب کرتے ہیں اس لیے کہ آپ ان کی ہدایت کا فرض بھی اپنے اوپر سمجھتے ہیں، ان کو راہ سے بھٹکا ہوا دیکھتے ہیں اور انھیں آنکھیں کھول کر دیکھنے کا موقع دینا چاہتے ہیں۔ آتش غضب سے وہ مغلوب ہونا نہیں جانتے:

یہ سخن کہہ کے مخاطب ہوئے اعدا سے امام — اے سپاہِ عرب و روم رے و کوفہ و شام
تم پہ کرتا ہے حسین آخری حجت کو تمام — پسر مُصحفِ ناطق ہوں سنو میرا کلام

سخن حق کی طرف کانوں کو مصروف کرو
شور باجوں کا مناسب ہو تو موقوف کرو

اس وقت امام ہدایت کا چراغ اور صلح کا پیغام لے کر آگے بڑھے ہیں۔ کوئی اشتعال دلانے والی بات نہیں کہتے، کوئی حکم نہیں دیتے، کسی بڑائی اور برتری کا ذکر نہیں کرتے، لیکن جب جہاد کی غرض سے میدان میں پہنچتے ہیں تو ان کی رجز کا انداز دوسرا ہوتا ہے۔ عرب کے قاعدے کے مطابق اس وقت ان کی زبان سے اپنے اوصاف کا بیان بھی ہے اور لہجہ بھی فخریہ ہے:

بخشا ہے حق نے مجھ کو شہ لافتا کا زور — اس دست مرتعش میں ہے دست خدا کا زور
ہے انگلیوں کے بند میں خیبر کشا کا زور — پانی ہے میرے زور کے آگے ہوا کا زور

الٹوں فلک کو یوں جو ہو قصد انقلاب کا
جس طرح ٹوٹ جاتا ہے ساغر حباب کا

ایک دوسرے مقام پر ابن سعد سے اس طرح گفتگو کرتے ہیں:

کہتا تھا ابن سعد کہ اے آسماں جناب — بیعت جو کیجیے اب بھی تو حاضر ہے جام آب
فرماتے تھے حسین کہ اے خانماں خراب — دریا کو خاک جانتا ہے ابن بو تراب

فاسق ہے پاس کچھ تجھے اسلام کا نہیں
آب بقا ہو اب تو مرے کام کا نہیں

میدان میں جب جان دینے کے لیے جاتے ہیں تو آپ اہل حرم سے رخصت ہوتے ہوئے انھیں صبر کی تلقین کرتے ہیں اور رضائے الٰہی کو سب سے افضل اور اہم بتاتے ہیں:

فرمایا شہ نے صبر بہن چاہیے تمہیں — خالق کو یاد سروعلن چاہئے تمہیں
لب پر رضا رضا کا سخن چاہیے تمہیں — جو ماں کا تھا چلن وہ چلن چاہیے تمہیں

ہر بار پوچھتے تھے سبب آہِ سرد کا
شکوہ کیا علی سے نہ پہلو کے درد کا

سچ ہے کہ تم کو مجھ سے محبت ہے اے بہن — کیا کیجیے ناگزیر یہ فرقت ہے اے بہن
پیارے تمہارے بھائی کی رخصت ہے اے بہن — دنیا مقامِ رنج و مصیبت ہے اے بہن

بھولے نہ یادِ حق کبھی گو حال غیر ہو
اس کی ظفر ہے خاتمہ جس کا بہ خیر ہو

یہی صبر وہمت کا پہاڑ جب بیٹے کی لاش پر پہنچتا ہے تو اس کا دل کڑھتا ہے، گریہ وزاری جو انسانی فطرت کا تقاضا ہے وہ اس کے یہاں بھی نظر آتی ہے کیونکہ ایسی حالت میں انیس اگر اس کے دل پر چوٹ لگتی نہ دکھائیں اس کو اس صدمے سے نڈھال نہ پیش کریں تو اس کا کردار انسانی کردار نہ رہے۔ جہاں انیس نے امام

حسین کو انتہائی متین، سنجیدہ اور معاملہ فہم دکھایا ہے وہاں یہ بھی مد نظر رکھا ہے کہ ان کی تصویر لوگوں کے سامنے ایسی نہ آئے کہ وہ کسی اور دنیا کی مخلوق معلوم ہونے لگیں۔ انھیں کچھ اصول پیارے ہیں، کچھ قدریں عزیز ہیں جن کو بچانے کے لیے وہ جان کی بھی پروا نہیں کرتے، لیکن ایسا نہیں ہے کہ ان کے سامنے ان کی گود کے پالے مارے جائیں، ان کے جگر کے ٹکڑے کٹ کٹ کر گرتے رہیں اور انہیں دکھ نہ ہو، اس تکلیف کا احساس نہ ہو۔ اگر انیسؔ انھیں اس طرح پیش کرتے تو وہ صبر کے بجائے بے حسی کی کیفیت کہی جاتی۔ اس لیے انیسؔ نے عام انسانی خصائل سے بھی ان کا رشتہ مضبوط رکھا ہے اور یہی ان کی ہوش مندی ہے۔ امام حسین جناب علی اکبر کی لاش پر پہنچتے ہیں:۔

برچھی سے ٹکڑے ٹکڑے تھا لختِ جگر کا دل — خود باپ نے چھیدا ہوا دیکھا پسر کا دل
ہوتا ہے آبگینہ سے نازک بشر کا دل — پتھر کا دل نہیں ہے یہ دل ہے پدر کا دل

ایوب بھی اگر ہوں تو دم بھر نہ کل پڑے
آنسو تھمیں تو منہ سے کلیجہ نکل پڑے

بچھڑا وہ لال جس کا گوارا نہ تھا فراق — فرماتے تھے کہ لوٹ لیا تو نے اے عراق
اے موت جلد آ کہ بس اب زندگی ہے شاق — خنجر کی آرزو ہے شہادت کا اشتیاق

برباد اس طرح کوئی آباد گھر نہ ہو
کیا زندگی کا لطف جب ایسا پسر نہ ہو

سمجھے تھے ہم نبھے گا نہ پیرو جواں کا ساتھ — پیرو جواں کا ساتھ ہے تیرو کماں کا ساتھ
غربت میں کون دے پدر ناتواں کا ساتھ — وا حسرتا کہ چھوٹ گیا کارواں کا ساتھ

یوں قافلے سے چھوٹ کے ششدر رہ گیا
سب نوجواں چلے گئے یہ پیر رہ گیا

یہاں بھی انیسؔ نے کرداروں کے فرق اور مراتب اور فرق جذبات کا خیال رکھا ہے۔ علی اکبر سے امام حسین کو جتنی محبت اور لگاؤ ہے اس سے کم جناب زینب کو نہیں، وہ بھی اسی گھرانے میں پلی بڑھی ہیں لیکن عورت ہونے کی وجہ سے ان کے کردار کے بعض خصوصیات مختلف ہیں بعض دوسرے وجوہ سے بھی بعض حالات میں ان کے ردّ عمل کا زوایہ مختلف ہوتا ہے۔ جناب علی اکبر کی شہادت پر وہ جس طرح بین کرتی ہیں وہ موضوع کے اعتبار سے متحد ہوتے ہوئے بھی اوپر کے بین سے الگ، ایک دوسرے آدمی کے خیالات معلوم ہوتے ہیں:

چلاتی تھی ارے مرا پیارا ہے کس طرف — اے آسماں وہ عرش کا تارا ہے کس طرف
اے ابرِ شام ، چاند ہمارا ہے کس طرف — اے ارض کربلاوہ سدھارا ہے کس طرف

ہے ہے سناں سے جان گئی میہمان کی
میت کدھر کو ہے مرے کڑیل جوان کی

اے میرے گل بدن، مرے ابرو کماں جواں — اے میرے کم سخن، مرے شریں بیاں جواں
اے میرے صف شکن، میرے حیدر نشاں جواں — اے میرے تیغ زن، مرے شیر ژیاں جواں

لاکھوں سے معرکہ تپش آفتاب میں
دودن کی پیاس نے تجھے مارا شباب میں

ان مثالوں کی روشنی میں انیسؔ کی کردار نگاری پر یہ رائے دیکھیے:

”میر انیسؔ نے مداحی پر اتنازور دیا ہے کہ ہم نتیجہ نکالنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ وہ مرثیہ نگاری کو مداحی کے سوا کچھ نہ سمجھتے تھے یعنی ان کے لیے مرثیہ لکھنا اور قصیدہ بالکل ایک ہی طرح کے عمل تھے ...... ان میں وہ کوئی زیادہ فرق نہیں کرتے۔ امام حسین اور حضرت عباس اور علی اکبر کے حال میں جو مرثیے ہیں وہ سب ایک دوسرے پر چسپاں ہو سکتے ہیں۔“[1]

---

[1] ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: مرثیہ نگاری اور میر انیسؔ ص 37 (باردوم)

اسی سے ملتی جلتی بات اس سے بہت پہلے پروفیسر کلیم الدین نے کہی تھی:

"سیرت نگاری تو اردو شعرا میں سراسر مفقود ہے۔ انیسؔ کے مراثی میں بھی اس کا وجود نہیں۔ وہ ہر فرد کی شخصیت کو الگ الگ واضح نہیں کرتے۔ سب ایک ہی رنگ میں رنگے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ہر فرد میں وہی خوبیاں ہیں جو دوسروں میں پائی جاتی ہیں۔"[1]

یہ خیالات ظاہر کرنے کے وقت ان لوگوں کے ذہن میں غالباً بعض مغربی ناقدوں کے وہ اقوال تھے جن کے اعتبار سے کردار نگاری کی کامیابی یہ ہے کہ کرداروں کے سامنے عمل و حرکت کا میدان کھلا ہونا چاہیے۔ ہر موقع پر کردار کے سامنے عمل کرنے کے ایک سے زیادہ راستے ہوں جن میں سے وہ کوئی بھی اختیار کر سکتا ہو۔ ناول یا ڈرامے کے ابتدائی حصہ میں یہ بے یقینی نمایاں ہونا چاہیے کہ ایک مخصوص کردار ان راستوں میں سے کون سا راستہ اختیار کرے گا۔ جیسے جیسے ناول آگے بڑھتا جاتا ہے کردار کا مزاج لوگوں کے سامنے آتا جاتا ہے اس کے طریقہ عمل کے بارے میں پڑھنے والوں کی بے یقینی گھٹتی جاتی ہے اور وہ بتا سکتے ہیں کہ کن حالات میں کردار کا ردّ عمل کس قسم کا ہوگا۔ کردار نگاری کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ جو کردار پیش کیے جائیں ان کی اچھائیاں بھی واضح کی جائیں اور برائیاں بھی وہ غلطیاں بھی کرتے ہوں اور خامیاں بھی رکھتے ہیں۔ برے کردار میں بھی اچھائیوں کے کچھ پہلو موجود ہوں چاہے ان کا تناسب کتنا ہی کم کیوں نہ ہو۔

ان خیالات کے پس منظر میں جب مرثیہ کے موضوع اور اس کے کرداروں کو رکھا جائے گا تو مرثیوں کو پڑھے بغیر ہی یہ فیصلہ کیا جا سکتا ہے کہ متذکرۂ بالا اصولوں کو مد نظر رکھتے ہوئے مرثیہ میں کردار نگاری ممکن ہی نہیں۔ اس لیے کہ اس کے واقعات، اس کا انجام، کرداروں کے فیصلے سب پہلے سے مقرر ہیں۔ باری باری سے سب کو میدان جنگ کی اجازت لینا اور میدان میں جا کر شہید ہونا ہے۔ مرثیہ گو واقعات کے اس بہاؤ میں مختار نہیں۔ اس لیے مرثیہ کی کردار نگاری کو خود اس صنف کی عائد کردہ پابندیوں

---

[1] کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر ص 144 (پہلا ایڈیشن)

کو پیش نظر رکھ کر سمجھنا چاہیے اور دوسرے اصناف کے اصول کو ان پر ہو بہو منطبق نہیں کرنا چاہیے۔ کردار نگاری کا مقصد شخصیت کا نمایاں کرنا ہے۔ کرداروں کی ایسے خصوصیات واضح کر دیئے جائیں جن کی مدد سے ان کی الگ شخصیت محسوس کی جا سکے۔ جسمانی طور پر وہ الگ معلوم ہوں اور صرف نام کی تبدیلی ہی ان کی پہچان نہ ہو۔ انیسؔ کے یہاں سے ہم نے مثالیں دے کر واضح کیا ہے کہ ان کے کرداروں کے لب ولہجہ، انداز اور برتاؤ الگ الگ ہیں۔ نہر کے کنارے خیمے نصب کرنے کے مسئلے پر حضرت عباس اور امام حسین کا ردِ عمل مختلف ہوتا ہے۔ یہی صورت ان دو کرداروں میں ہر جگہ دیکھی جا سکتی ہے۔ موقع نہیں کہ اور مثالیں دے کر یہ بات واضح کی جائے کہ جناب زینب، زوجۂ عباس اور جناب سکینہ واضح طور پر الگ الگ خصوصیات رکھنے والے کردار بھی ہیں۔ اسی طرح جناب حُر، عون و محمد اور علی اکبر کے کردار بھی ہیں یہ ضرور ہے کہ جناب صغرا کا جو کردار پیش کیا گیا ہے اس میں جو دوسرے کرداروں سے علاحدگی ہے وہ کردار کی نہیں بلکہ حالات کی وجہ سے ہے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ان کی جگہ جناب کبرا ہوتیں تو ان کا جذباتی ردِّ عمل بھی وہی نہ ہوتا جو جناب صغرا کا پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح لباس اور واقعات سے قطع نظر کر کے جناب صغرا کو پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح لباس اور واقعات سے قطع نظر کر کے جناب قاسم اور جناب علی اکبر کے خصائل میں کوئی واضح فرق نہیں پیش کیا گیا جو ایک میں ہو اور دوسرے میں نہ ہو۔ لیکن ان باتوں سے یہ نتیجہ بھی نہیں نکالا جا سکتا کہ انیسؔ کے یہاں کردار نگاری کا فقدان ہے۔ احسن فاروقی اور کلیم الدین کا یہ خیال انیسؔ کے مرثیوں کے مختلف حصوں کو دیکھے اور مقابلہ کیے بغیر ایسے مفروضات پر قائم ہے جن کا حقیقت سے واسطہ نہیں۔ پچھلے صفحات میں ایسی بہت سی مثالیں دی جا چکی ہیں جن سے واضح ہے کہ انیسؔ نے مرثیہ کے کرداروں میں ایسے نفسیاتی پہلو پیدا کیے ہیں اور مختلف حالات میں ان کے عمل وردِّ عمل کو ایسی چابکدستی سے پیش کیا ہے کہ ان کرداروں کی شخصیت ابھر کر سامنے آتی ہے۔

براہ راست مرثیوں کا گہرا مطالعہ کیے بغیر اس کے خصوصیات اور حدود پر تنقیدی نگاہ ڈالنے سے کردار نگاری کے سلسلے میں لوگوں کو ایک اور غلط فہمی ہوئی ہے۔ مرثیہ کے کردار دو بڑے گروہوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں۔ ایک امام حسین اور ان کے ساتھیوں کا گروہ دوسرا ان کے مخالفین کا۔ عقائد وروایات کے ماتحت مرثیہ گو کے نزدیک ان میں سے پہلے گروہ کے تمام افراد اچھے اور پسندیدہ خصائل کے مالک ہیں۔ وہ حق گو، بہادر، عابد، وفادار، خداترس وغیرہ ہیں۔ دوسرے گروہ کے سب لوگ سنگ دل،

زر پرست لالچی اور بے ضمیر ہیں۔ انیسؔ پہلے گروہ کے افراد میں کوئی خامی نہیں دکھاتے اور دوسرے گروہ کے لوگوں میں کوئی خوبی نہیں پیش کرتے۔ عام حالات میں یہ کردار نگاری کی کمی ہے لیکن یہاں مسئلہ سچائی کا نہیں بلکہ شاعرانہ سچائی کا ہے۔ مرثیہ کے کردار ناول یا ڈراما کے عام کردار نہیں جنہیں ناول نگار اپنی مرضی کے مطابق ڈھال کر پیش کرتا ہے بلکہ مرثیہ کے کردار ایسے ہیں جن کے خصائل کے متعلق اسے یقین ہے کہ وہ اس کے عقیدے کے مطابق تھے۔ اسی نکتہ سے لوگوں کو غلط فہمی ہوئی کہ جب امام حسینؑ کے سب ساتھیوں میں اچھائیاں ہیں اور سب مخالفین میں برائیاں تو ادھر کے سب کردار ایک سے ہوں گے اور ادھر کے سارے افراد بھی یکساں ہوں گے۔ انیسؔ کے مرثیوں کا اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہو جائے گا کہ باوجودیکہ امام حسینؑ کے سب ساتھیوں میں تمام پسندیدہ خصائل مشترک ہیں پھر بھی انھوں نے ان خصائل میں ایسے باریک پہلو پیدا کیے ہیں کہ ان کی شخصیتیں ایک دوسرے سے الگ محسوس کی جا سکتی ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین نے ایک جگہ اس نکتہ پر اس طرح روشنی ڈالی ہے:

> ”جب کرداروں کے متعلق ناواقفیت ہو اور اشاروں، کنایوں اور استعاروں کی زبان سمجھ میں نہ آئے اس وقت یہ سمجھنا کہ شاعر کردار نگاری میں ناکام رہا ہے شاعر کے ساتھ ناانصافی ہے۔ مرثیہ کی کردار نگاری ناول اور ڈرامے کی کردار سازی سے مختلف ضرور ہے لیکن ایسا نہیں کہ میر انیسؔ نے کرداروں کی ظاہری اور باطنی جذباتی اور ذہنی کیفیات اور نفسیات کا لحاظ ہی نہیں رکھا اور بنے بنائے کرداروں کو بنی بنائی شکلوں میں بغیر کد و کاوش کے پیش کر دیا ہے اگر ایسا ہوتا تو ان کرداروں کا عمل ہمیں متاثر نہ کرتا اور ہمیں ان کے متعلق متجسس نہ بناتا۔ شاید ان کے کرداروں کے جان دار ہونے کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ میر انیسؔ نے یہ عقیدہ رکھتے ہوئے کہ امام حسینؑ اور ان کے ساتھی الوہی شان رکھتے تھے عام طور سے کردار کے انسانی پہلوؤں ہی پر زور دیا ہے۔“[1]

---

[1] مقدمہ مراثی انیسؔ جلد اول ص 22-23 (لاہور)

انیس کے کردار مثالی ہونے کی وجہ سے نمائندہ کردار ہیں۔ وہ نیکیوں کا مجسمہ ہیں یا برائیوں کی تصویر جو خیر و شر کی متضاد طاقتوں کی کشمکش پیش کرتے ہیں۔ ان کا اس طرح نمائندہ (ٹائپ) ہونا حقیقت کا ایک اور رخ سامنے کرتا ہے جس سے حیات کے سماجی اور اخلاقی عوامل کا ہمیں زیادہ اچھا شعور حاصل ہوتا ہے۔ ممتاز حسین نے ایک جگہ اسے واضح کیا ہے:

> "اب کرداروں کے ٹائپ کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ ایک حقیقت نگار صرف اسی ٹائپ کے کرداروں کی مصوری سے حقیقت کو گرفت میں نہیں لا سکتا ہے جو مرتی ہوئی حقیقت یا اپنے احوال کا شکار ہو کر رہ گئے ہیں۔ اس میں حقیقت کی تصویر موجود ہوتی ہے لیکن وہ ادھوری ہے۔ پوری حقیقت کو پیش کرنے کے لیے اس ٹائپ کے کرداروں کو منتخب کرنا ضروری ہے جو گولیوں سے گھائل ہو کر بھی انسانیت کا پرچم اڑاتے جاتے ہیں۔"[1]

انیس کے کردار نیزہ و شمشیر سے لہولہان انسانی قدروں کی حمایت میں ہنس ہنس کر جان دیتے ہیں اور ذاتی مفاد سے بے نیاز زندگی کے دھارے کو پلٹنے، فسق و فجور، مکر و ریا، استعمار و دولت پرستی کا پردہ فاش کرنے کے لیے اپنے کو مٹا دیتے ہیں۔

کردار نگاری ہی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ عرب کے کردار مرثیوں میں ہندستانی رسوم کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں لیکن یہ مسئلہ چونکہ انیس کے ساتھ مخصوص نہیں بلکہ اردو مرثیہ کی ایک عام روایت ہے جس کے بارے میں ہم نے دوسری جگہ اظہار خیال کیا ہے اس لیے یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں۔

(4)

مرثیہ ایک بیانیہ نظم ہے جس میں المیہ اور رزمیہ کے خصوصیات ملتے ہیں بیانیہ نظم کی ایک اہم خصوصیت واقعہ نگاری ہے۔ ارسطو نے شاعری کو حیات انسانی کی نقالی قرار دیا ہے۔ "بوطیقا میں نقالی سے مراد ادب میں زندگی کی خارجی تمثیل ہے جسے ہم اپنی زبان میں زندگی کی تخئیلی باز آفرینی کہہ سکتے ہیں۔[2] شاعر

---

1. نئے تنقیدی گوشے ص 48 (دہلی)
2. اسکاٹ جیمس: میکنگ آف لٹریچر ص 53 (1948)

اعمال وافعال کو اپنے مشاہدے، تجربے اور تخیل کی مدد سے اس طرح پیش کرتا ہے کہ اس کے پڑھنے یا سننے والے اسے فطری زندگی کی تصویر سمجھیں۔ اگر وہ صدیوں کا پرانا واقعہ ہو تو شاعر کا بیان اور اُن کی قوت متخیلہ کو اس طرح بیدار کردے کہ وہ وقت کے اس فاصلے کو طے کر کے اس دنیا میں پہنچ جائیں جس کا بیان ہو رہا ہے۔ گویا وہ الفاظ کی مدد سے اس ماحول کو پھر سے پیدا کردے جس میں اس کے بیان کیے ہوئے واقعات پیش آرہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس ماحول آفرینی میں کامیابی اسی وقت ہو سکتی ہے جب واقعات، مناظر، کردار، جذبات، گفتگو اس طرح سے پیش کی جائے کہ ان پر حقیقت کا دھوکا ہو۔ یہی تاریخی حقیقت اور شاعرانہ حقیقت کا فرق ہے۔ ارسطو ہی کے خیالات کا سہارا لے کر یہاں کہا جاسکتا ہے کہ شاعر حقیقت کو پیش ضرور کرتا ہے لیکن اس کی حقیقت مورخ، فوٹوگرافر یا سائنسداں کی حقیقت سے الگ ہے۔ شاعر کی حقیقت جمالیاتی شعور پر منحصر ہے۔ گزرے ہوئے واقعات کا بیان کرنا اس کا مطمح نظر نہیں بلکہ جو پیش آسکیں، جن کے واقع ہونے کا امکان ہو، حالات وواقعات کا جو منطقی نتیجہ ہوں ان کو قابل اطمینان طریقے سے پیش کرنا شاعر کا فریضہ ہے اور اگر وہ اس میں کامیاب ہے تو اس کے کمال میں شک نہیں کیا جاسکتا۔

انیس نے جہاں جہاں اپنی واقعہ نگاری کی طرف اشارے کیے ہیں وہاں وہاں اس کا پتہ چلتا ہے کہ ان کے ذہن میں یہ مقاصد بڑی حد تک موجود ہیں۔ وہ مداحی شبیر کو اپنے لیے باعث فخر ضرور سمجھتے ہیں لیکن انھیں اس کا بھی احساس ہے کہ یہ مداحی صرف لفاظی نہ ہو بلکہ مرقع کشی تک پہنچ جائے جسے دیکھ کر مانی و بہزاد کے ایسے ماہر مصور بھی دنگ ہو جائیں:

قلم فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ — شمع تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ — خوں برستا نظر آئے جو دکھادوں صف جنگ

رزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

انیس کے مرثیوں کو جب اس نظر سے دیکھا جائے تو ان میں خیام حسینی کی زندگی اپنے پورے وقار، چہل پہل، آرزوں اور حسرتوں کی جھلملاتی شمعوں میں جھلکتی نظر آتی ہے۔ کہیں جوش سرفروشی کہیں

شوق صف شکنی، کہیں صبر و قناعت، کہیں رنج و محن، کہیں سر فرازی کی آرزو، کہیں کامیابی کا افتخار، کہیں رخصت کا کرب، کہیں نور نظر کا غم، کہیں بزرگوں کا ادب، کہیں خورد سالوں کی ضدیں، غرض تھوڑے تھوڑے وقفوں کے بیانات ہیں جن میں ایک مرثیہ ابتدا سے خاتمہ تک پہنچتا ہے لیکن ان میں واقعات، نفسیات، طرز معاشرت کے بہت سے پیچیدہ نقشے اور خاکے بنائے گئے ہیں جن میں انسانی زندگی کے رنگ رنگ جلوے نمایاں ہیں۔ انیسؔ کے اس کمال کا اعتراف کلیم الدین احمد نے بھی کیا ہے[1]

"انیس واقعہ نگاری میں کمال رکھتے ہیں۔ انسانی کرداری، افعال خصوصاً جنگ و نزاع تو نہایت جوش و صفائی سے بیان کرتے ہیں۔ کہیں کوئی شے مبہم و تاریک نظر نہیں آتی۔ ہر تفصیل مثل روز روشن عیاں ہے۔ انسانی افعال ساکن ہوں یا متحرک وہ ہر دو رُخ کی تصویر یکساں کھینچتے ہیں۔ وہ واقعیت کی بجنسہٖ نقل نہیں کرتے بلکہ اپنے تخیل سے ان میں رنگ بھرتے ہیں۔ ان کا دعویٰ بیجا نہیں کہ ان کی نقاشی سے مانی و بہزاد دنگ ہیں۔ یہ محض شاعرانہ تعلّی نہیں کہ "خوں برستا نظر آئے جو دکھادوں صف جنگ:"

حضرت عباس کی رخصت بہت سے مرثیہ گویوں نے بیان کی ہے لیکن انیسؔ نے اس میں جو باریکیاں پیدا کی ہیں وہ کسی کے یہاں نظر نہیں آتیں، مرثیہ سے باہر دوسرے اصناف نظم میں بھی اس نزاکتِ بیان کی مثال مشکل ہی سے ملے گی:

باتیں یہ سن کے روتی ہیں زینب جھکائے سر　　تھرا رہی ہے زوجۂ عباس نامور
چہرہ تو فق ہے گود میں ہے چاند سا پسر　　مانع ہے شرم روتی ہے منہ پھیر پھیر کر

موقع نہ روکنے کا ہے نہ ہی بول سکتی ہے
حضرت کے منہ کو نرگسی آنکھوں سے تکتی ہے

---

1. اردو شاعری پر ایک نظر ص 146

عباس دیکھتے ہیں جو زوجہ کا اضطرار ہوتا ہے تیر غم جگر ناتواں کے پار
روتے ہیں خود مگر یہ اشارہ ہے بار بار شوہر کے غم میں یوں کوئی ہوتا ہے بے قرار

آؤ ادب سے دلبر زہرا کے سامنے
روتی ہیں لونڈیاں کہیں آقا کے سامنے

حضرت حُر کے نزع کی کیفیت اس طرح بیان کی ہے:

کہہ کے یہ گود میں شبیر کے لی انگڑائی آیا ماتھے پہ عرق چہرے پہ زردی چھائی
شہ نے فرمایا ہمیں چھوڑ چلے اے بھائی چل بسے حُر جری پھر نہ کچھ آواز آئی

طائر روح نے پرواز کی طوبا کی طرف
پتلیاں رہ گئیں پھر کر شہ والا کی طرف

کربلا میں جب امام حسین اپنے ساتھیوں کے ساتھ وارد ہوتے ہیں تو ان کی حالت کی تصویر کشی اس طرح کی گئی ہے:

اترا یہ کہہ کے کشتی امت کا ناخدا جتنے سوار تھے وہ ہوئے سب پیادہ پا
حضرت نے مسکرا کے یہ ایک ایک سے کہا دیکھو تو کیا ترائی ہے کیا نہر کیا فضا

اکبر شگفتہ ہوگئے صحرا کو دیکھ کر
عباس جھومنے لگے دریا کو دیکھ کر

باچشم نم وہاں سے بڑھے آپ چند گام گویا زمیں کی سیر کو اترا مہ تمام
مثل نجوم گرد تھے حیدر کے لالہ فام شکلیں وہ نور کی وہ تجمل وہ احتشام

زلفیں ہوا سے ہلتی تھیں ہاتھوں میں ہاتھ تھے
لڑکے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے

بولے یہ ہاتھ جوڑ کے عباس نامور ‏ ‏ ‏ خیمے کہاں بپا کریں یاشاہ بحر و بر
ایذا ہے محملوں میں بہت اہل بیت پر ‏ ‏ ‏ بچے ہیں نازکی میں گلوں سے زیادہ تر

کب سے عماریوں کے ہیں پردے چھٹے ہوئے
گرمی کے مارے دم ہیں سبھوں کے گھٹے ہوئے

کچھ سوچ کر امام دو عالم نے یہ کہا ‏ ‏ ‏ زینب جہاں کہیں وہیں خیمے کرو بپا
پیچھے ہٹے یہ سنتے ہی عباسِ با وفا ‏ ‏ ‏ جا کر قریبِ محمل زینب یہ دی صدا

حاضر ہے جاں نثار امام غیور کا
برپا کہاں ہو خیمۂ اقدس حضور کا

آرٹ کا مقصد بہت سے ناقدوں کے نزدیک فریب حقیقت پیدا کر کے مسرت یا اطمینان بخشنا ہے۔ شاید اسی لیے کروچے نے نظم کو بولتی ہوئی تصویر اور تصویر کو خاموش نظم کہا ہے۔ دونوں ہی میں دیکھنے والے کو زندگی سے مشابہت نظر آتی ہے اور جیسے اس پر کچھ نئی حقیقتوں یا زندگی کے کسی نئے رخ سے آگاہی کی خوشی ہوتی ہے لیکن کروچے نے اپنے قول میں ایک بات پر نظر نہیں رکھی۔ مصوری اور شاعری کا مقصد ایک ہے لیکن ان کے ذریعہ اظہار میں فرق ہے۔ مصور متحرک واقعات میں کسی ایک لمحے کی تصویر کشی کر سکتا ہے اپنے نقطہ نظر سے اس میں عمومیت پیدا کر سکتا ہے لیکن مسلسل عمل کی متحرک تصویر اس کے دائرے سے باہر ہے۔ ایک ٹھہری ہوئی چیز کی تصویر کشی میں مصور ضرور کامیاب ہوتا ہے لیکن بیانیہ صنف سخن میں عمل کا جو متحرک بیان ہوتا ہے وہ شاعر کے دائرہ اظہار میں آتا ہے اچھے شاعر کی تصویر کشی کا طریقہ بھی مصور سے مختلف ہوتا ہے۔ مصور منظر کی ہر ممکن تفصیل ہوشیاری اور چابکدستی سے سامنے لاتا ہے، اعضا کا تناسب، پیشانی کی شکنیں، آنکھوں کا انداز، لباس، پس منظر وغیرہ لیکن شاعر پورے منظر کی تفصیل بیان کر کے لوگوں کو الجھاتا نہیں وہ صرف خاص خاص اشاروں سے منظر کا ایسا خاکہ پیش کرتا ہے کہ باقی چیزیں پڑھنے والے اپنے ذہن سے بھر کر تصویر مکمل کر لیں۔ انیس کی واقعہ نگاری کے کامیاب ترین نمونے وہ نہیں جہاں وہ تفصیلات میں چلے جاتے ہیں۔ مثلاً سراپا کا بیان، جس میں ایک ایک عضو کی خوبصورتی کا

بیان ہوتا ہے بلکہ وہ مقامات ہیں جہاں وہ اشاروں اور کنایوں سے احساس کو مخاطب کرتے ہیں، شامہ اور سامعہ کو متحرک کرتے ہیں یا ایسی تلمیحوں یا حوالوں کی طرف ذہن کو موڑتے ہیں جو یادداشت کو بیدار کر کے تصویر میں آب ورنگ پیدا کرتے ہیں یا مناظر فطرت کی تشبیہوں اور استعاروں سے کیفیت اور اثر بڑھاتے ہیں۔ میدان جنگ کی فضا، شجاعت کا جوش اور انصار حسینی کے تیور ایک بند میں اس طرح نظم کرتے ہیں:

آئی ٹھنڈی جو ہوا بھول گئے تشنہ لبی ہوگئے سرخ شجاعت سے رخ آل نبی
یکہ تازوں میں ہوا شور مبارز طلبی رن میں کڑکا ہوا بجنے لگے باجے عربی

اک گھٹا چھا گئی ڈھالوں سے سیہ کاروں کی
برق ہر صف میں چمکنے لگی تلواروں کی

(5)

مرثیہ میں جنگ کے مضامین پر فصیح اور ضمیر نے زیادہ زور دینا شروع کیا اور انیس کے دور تک شہدائے کربلا کے مرثیوں میں اس کا تناسب نصف سے زیادہ ہو گیا۔ اسی سے ظاہر ہے کہ مرثیہ میں اس عنصر کی کتنی اہمیت ہے اور اسی کی کامیابی پر مرثیہ کا دارومدار ہے۔ رزم کے مضامین کو عموماً پانچ حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

1۔ میدان جنگ کا ماحول، فوجوں کی ہلچل وغیرہ 2۔ آمد ورجز
3۔ تلوار کی تعریف 4۔ گھوڑے کی تعریف 5۔ جنگ

انیس پر اب تک جن ناقدوں نے اظہار خیال کیا ہے وہ تقریباً سب اس پر متفق ہیں کہ انیس نے اپنی فنی مہارت سے ان مناظر کے بیان میں جان ڈال دی ہے۔ جس دور میں وہ تھے اس میں اس قسم کی جنگ کا رواج بہت کم ہو گیا تھا جیسی کہ کربلا کے میدان میں ہو سکتی تھی اور جسے انیس نے اپنی قوت متخیلہ کی مدد سے لوگوں کے سامنے ترتیب دے کر رکھ دیا ہے۔ جنگ کے یہ مناظر اسی شاعرانہ حقیقت نگاری کا نمونہ ہیں جس کی طرف دوسری جگہ اشارہ کیا جاچکا ہے۔ یعنی تاریخ میں تو فوجوں کی کثرت ، بعض اہم واقعات اور انجام معلوم ہیں لیکن انیس نے اپنے مرثیوں میں لڑائی کا ایسا ماحول پیش کیا ہے کہ کربلا کی جنگ کا ایک وسیع نقشہ

ذہن میں آجاتا ہے۔ دونوں طرف کی صف آرائی، یزیدی فوج کی کثرت، مبارز طلبی کا شور میدان کارزار کی جیتی جاگتی تصویر سامنے کردیتے ہیں:

کڑکیں وہ کمانیں وہ ہوا فوج میں کڑکا تیغوں کی سفیدی تھی کہ تھا نور کا تڑکا
گہہ بجھ گیا خورشید کا شعلہ کبھی بھڑکا ہر دل کو ہلا دیتا تھا سر کٹنے کا دھڑکا

نعرے تھے کہ حیدر کے دلیروں سے دغا ہے
گھوڑے بھی بھڑکتے تھے کہ شیروں سے دغا ہے

دانتوں میں شجاعانِ عرب ڈاڑھیاں دابے وہ صورتیں خونخوار وہ گھوڑے دور کا بے
وہ گردنیں وہ سر تھے کہ معکوس قرابے وہ آگ کے پتلے تھے تو شبدیز شتابے

خوں آل محمد کا بہایا تو انھیں نے
سادات کے خیموں کو جلایا تو انھیں نے

مبالغے کے اتنے کم استعمال سے خونخوار جنگ آزماؤں کی ایسی واضح تصویر کھینچنا انیسؔ کا کمال ہے جس میں مشاہدے کی وسعت سے کمانوں کا کڑکنا، ڈاڑھیاں منہ میں دابنا اور گھوڑوں کا بھڑکنا جیسے چند خطوط کھینچ کر پورا نقشہ سامنے کردیا ہے۔ فوج اعدا میں جناب حُر کی آمد کا بیان بھی ایسے ہی فن کا مظاہرہ ہے:

حُر چلا فوج مخالف پہ اڑا کر تو سن چوکڑی بھول گئے اس کی تگا پو سے ہرن
وہ جلال اور وہ شوکت وہ غضب کی چتون ہاتھ میں تیغ، کماں دوش پہ، بر میں جوشن

دوسرے دوش پہ شعلے کے جو بل کھاتے تھے
کاکل حور کے سب پیچ کھلے جاتے تھے

زور بازو کا نمایاں تھا بھرے شانوں سے دست فولاد دبا جاتا تھا دستانوں سے
برچھیوں اڑتا تھا دب کے فرس رانوں سے آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کے نگہبانوں سے

خودِ رومی کی جو ضو تا بہ فلک جاتی تھی
چشمِ خورشید میں بجلی سی چمک جاتی تھی

اپنی جگہ زوردار آمد ہے جس سے حُر کی شجاعت اور شان بھی نمایاں ہے اور ان کے گھوڑے کی خوبیاں بھی ظاہر ہیں، لیکن حضرت عباس کی آمد پر نظر ڈالیے تو ان کا رعب و دبدبہ ہی اور ہے۔ الفاظ میں زور کے ساتھ شوکت بھی ہے اس لیے انیسؔ انہیں اشجع عرب مانتے ہیں۔ ان کے اور جناب حُر کے بیان میں فرق مراتب نہ رکھا جائے تو اس اہمیت کا اندازہ کیسے ہو جو انھیں حاصل ہے۔ یہی وہ مقامات ہیں جہاں انیسؔ کے جوہر کھلتے ہیں اور ان معترضین کی کمی مطالعہ یا جلد بازی ظاہر ہوتی ہے جن کے نزدیک انیسؔ کے یہاں سب کی آمد، جنگ وغیرہ ایک سی ہے:

رکھا قدم رکاب میں حیدر کے لال نے
نعلیں پا کو فخر سے چوما ہلال نے
بخشی جو صدر زیں کو ضیا خوش جمال نے
دُم کو چنور کیا فرسِ بے مثال نے

کس ناز سے وہ رشکِ غزالِ ختن چلا
طاؤس تھا کہ سیر کو سوئے چمن چلا

وہ دبدبہ وہ سطوت شاہانہ وہ شباب
تھرا رہا تھا جس کی جلالت سے آفتاب
وہ رعبِ حق کو شیر کا زہرہ ہو آب آب
صولت میں فرد دفتر جرأت میں انتخاب

صورت میں سارے طور خدا کے ولی کے ہیں
شوکت پکارتی ہے کہ بیٹے علی کے ہیں

قربانِ احتشامِ علم دار حق پژوہ
لرزاں تھا جس جری کے تہور سے دشت و کوہ
سردار صفدر کا، دلیروں کا سرگروہ
حمزہ کا دبدبہ، اسد اللہ کی شکوہ

دل کانپتے تھے دیکھ کے تیور دلیر کے
گویا سپاہِ شام تھی پنجے میں شیر کے

پہنچا جو اس جلال سے وہ آفتاب دیں　　دیکھا سپاہ کو صفتِ شیر خشم گیں
گاڑا جو دبدبے سے علم ہل گئی زمیں　　ہٹ ہٹ کے مورچوں سے پکارے یہ اہل کیں

غازی ہے صف شکن ہے جری ہے دلیر ہے
ہٹتا نہ تھا ترائی سے جو یہ وہ شیر ہے

رجز کے مضامین میں بھی انیسؔ نے یہی فرق ملحوظ رکھا ہے۔ طوالت کے خوف سے ہم اس سے قطع نظر کر کے جنگ کے دوسرے پہلوؤں کا ذکر کرتے ہیں۔

کربلا کی جنگ پہلی صدی ہجری کے تقریباً وسط کا واقعہ ہے۔ اس وقت آلاتِ حرب میں عموماً تیر، خنجر، تلوار، نیزہ، گرز، تبر اور کمند کا استعمال ہوتا تھا لیکن جنگی مہارت اور داؤ پیچ کے لیے شمشیر زنی اور نیزہ بازی کا میدان تھا، اس لیے جنگ کے بیان میں یوں تو عموماً ان سب حربوں کا بیان ہوتا ہے لیکن شمشیر زنی پر خاص زور دیا جاتا ہے۔ انیسؔ شمشیر زنی کے فن سے واقف تھے اور گرچہ ان کے وقت تک پہنچتے پہنچتے اس فن میں پہلی صدی ہجری کے مقابلے میں بہت تبدیلی ہو چکی ہوگی لیکن فن کی واقفیت اور تخیل کی جولانی سے انھوں نے واقعہ نگاری کے شرائط ملحوظ رکھ کر کربلا کے میدان کا ایسا نقشہ کھینچا ہے کہ مرثیہ پڑھنے والوں کا ذہن اسی ماحول میں پہنچ جاتا ہے۔

شاعرانہ واقعہ نگاری کے دو طریقے ادب میں مستعمل ہیں۔ پہلا یہ کہ جو منظر یا جو بات سامنے ہے اس کی تفصیل بیان کر دی جائے ایک بہادر سپاہی میدان میں جانے کے لیے تیار ہے۔ اس کے تیور اس کے انداز اس کے اعضا کی کیفیت، اس کے اسلحوں کی خصوصیات وغیرہ اگر کامیابی سے پیش کیے جائیں تو مرثیہ سننے یا پڑھنے والوں کی نگاہوں میں ایک جری کی تصویر آجائے گی، اسی طرح جب یہ بہادر میدان جنگ میں پہنچے گا تو اس کے گھوڑے کی چال، اس کے رجز کے الفاظ اور لہجہ اور اس کے وار کرنے کے انداز سے اس کی لڑائی کا اندازہ ہوگا، گو سراپا کی مثالیں بھی انیسؔ کے یہاں کم ہیں پھر بھی انھیں چھوڑ کر لڑائی کے بیانات میں انیسؔ نے اس طریقہ کا استعمال کم کیا ہے کیونکہ یہ طریقہ فن کاری سے زیادہ فوٹو گرافی کے اصولوں کے قریب ہے اور فنی اہمیت کے اعتبار سے عام فوٹو گرافی مصوری سے پست سمجھی جاتی ہے۔ واقعہ نگاری کا دوسرا طریقہ اصل

منظر یا واقعہ کی طرف اشارہ کر کے ان اثرات کا بیان کرنا ہے جو دوسروں پر اس سے ظاہر ہو رہے ہیں۔ جیسے ایک ڈراؤنے آدمی کے اعضا یا لباس کو الگ الگ تفصیل سے بیان کرنے کے بجائے ان تاثرات کو بیان کیا جائے جو اسے دیکھ کر لوگوں پر طاری ہو رہے ہیں اور اس سے سننے والوں کو آدمی کے ڈراؤنے پن کا اندازہ کرایا جائے۔ انیس نے اس دوسرے طریقے کا استعمال زیادہ کیا ہے۔ شاعر کسی سائنس داں یا ماہر علم الاعضا کی طرح لوگوں یا مناظر کا تجزیہ اور تحلیل کرنا مد نظر نہیں رکھتا بلکہ ایک منظر کو لوگوں کے سامنے اس طرح پیش کرنا چاہتا ہے کہ وہ اسے تخیلی طور پر دیکھیں اور جذباتی طور پر محسوس کریں۔ کسی واقعہ یا منظر کو اچھی طرح دیکھنے کا مفہوم بھی یہی ہوتا ہے کہ دیکھنے والا اس کا اثر بھی قبول کر سکے اور اچھے فن کاروں کے یہاں زیادہ مثالیں ایسی ہی مرقع نگاری کی ملیں گی جن میں عمل کے ساتھ ساتھ ان کے نتائج کو بھی بیان کیا جائے تا کہ اس منظر کی پوری اور مکمل تصویر سامنے آئے۔ انیس کے یہاں جنگ کا جو منظر بھی دیکھا جائے اس میں یہ پہلو ملے گا۔ حضرت عباس کی لڑائی دیکھیے:

جب رن میں تیغ تیز علم کی جناب نے — لی رخ پہ تھرتھرا کے سپر آفتاب نے
جلوہ کیا جو دشت میں اس برق تاب نے — گھیرا منافقوں کو خدا کے عتاب نے

بجلی کی برق و شرق بھی نظروں سے گر گئی
تلوار موت بن کے نگاہوں میں پھر گئی

نکلا ادھر سے جو وہ اجل کا شکار تھا — پیدل ہو یا سوار یہ دو تھا وہ چار تھا
کوسوں لہو سے دشت ستم لالہ زار تھا — بجلی چمک رہی تھی فرس بے قرار تھا

کیا ہو زرہ سے ضرب جو ایسی کڑی لگے
سریوں برس رہے تھے کہ جیسے جھڑی لگے

تیغ دو دم سروں سے گزرتی تھی دم بہ دم — دوزخ میں فوج شام کی بھرتی تھی دم بہ دم
بڑھتی تھی دم بہ دم تو ٹھہرتی تھی دم بہ دم — ندی لہو کی چڑھ کے اترتی تھی دم بہ دم

ڈر سے جگر بھی آب تھے زہرے بھی آب تھے
موجیں تھیں دست و پا کی سروں کے حباب تھے

اللہ ری بے حواسی فوجِ جفا پسند دہشت سے رستموں کے لرزتے تھے بند بند
بڑھ کر پکاری حضرت عباس ارجمند جم کر لڑو کہ نام شجاعوں میں ہو بلند

مرتے ہیں مارے پیاس کے واں بے گناہ دو
لڑتے نہیں تو نہر پہ جانے کی راہ دو

انیس مرثیہ لکھتے وقت سامعین کو مد نظر رکھتے ہیں اس لیے تلوار بازی کے داؤ پیچ، حملہ اور مدافعت کا مجرد بیان کرنے کے بجائے وہ عموماً عمل کا بیان اس طرح کرتے ہیں کہ شمشیر زنی کا کمال اس کے نتیجے سے ظاہر ہو۔ سروں کا گرنا، خودوں کا کٹنا، ڈھالوں کے پرخچے اڑنا، اعضائے جسم کا منتشر ہونا، لوگوں کی بھگدڑ، خوف اور پریشانی سے یہ نمایاں کیا جائے کہ لڑنے والا تلوار کا کیسا دھنی ہے۔ ان بیانات میں ان کے یہاں مبالغہ ضرور ہے لیکن مبالغے کے بغیر ایسی جنگ کی تصویر کشی شاید ممکن نہیں۔ دنیا میں ایپک کے جو مشہور نمونے موجود ہیں ان سب میں اس صنعت سے کام لیا گیا ہے۔ کسی چیز کا زور یا کسی منظر کی شدت دکھانے کے لیے مبالغہ ضروری بھی ہے اور ہمارے طرز بیان میں تو اس نے اس قدر گھر کر لیا ہے کہ بہت سے موقعوں پر تو اس کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ ڈاکٹر صفدر آہ نے صحیح لکھا ہے کہ:

"رزمیہ شاعری میں بھی حقیقت نگاری کی جگہیں ہوتی ہیں جہاں شاعر اپنی اس صلاحیت کے نمونے پیش کرتا ہے لیکن خالص رزمیہ مقامات پر بیان اور فکر کو حقیقت کی سطح سے اوپر ہی لے جانا پڑتا ہے۔ خاص کر اعتقادی ادب میں تو مبالغے کے بغیر کام چلنا ناممکن ہے۔ اگر مبالغہ شاعرانہ حدوں میں ہے اگر مبالغے کے پیچھے شاعر کی قوتِ فکر و اختراع ہے اگر مبالغے میں آمد، ندرت، جودت اور خلوص فکر ہے تو ایسا مبالغہ صرف شاعری کے اعلیٰ اقسام میں شمار ہونا چاہیے۔" [1]

1۔ ڈاکٹر صفدر آہ: فردوسی ہند ص 109

انیسؔ کے بیانات میں یہی خاص بات ہے کہ ان کے مبالغے سے تصویر دھندلی نہیں ہوتی نہ اس سے سننے والے کے خیال کی رو کسی اور جانب بھٹکتی ہے بلکہ وہ اور روشن، واضح اور قریب فہم ہو جاتی ہے۔
حضرت عون و محمد کے گھوڑوں کا بیان دیکھیے:

گھوڑے تھے چھلاوا کبھی یاں تھے کبھی واں تھے
پتلی میں تو پھرتے تھے پر آنکھوں سے نہاں تھے
یاں تھے جو سبک رو تو ادھر گرم عناں تھے
بجلی تھے کسی جا تو کہیں آب رواں تھے

ہو سکتی تھی چیتے سے یہ سرعت نہ ہرن سے
جھونکے تھے ہوا کے کہ نکل جاتے تھے سن سے

بے آب تھے دو دن سے پہ جاں دار تھے گھوڑے
ہر مرتبہ اڑ جانے پہ تیار تھے گھوڑے
اس پار کبھی تھے کبھی اس پار تھے گھوڑے
نقطہ تھی وہ سب فوج کہ پرکار تھے گھوڑے

دس بیس تو مر جاتے تھے ٹاپوں سے کچل کے
بڑھ سکتا نہ تھا اک بھی احاطے سے اجل کے

انیسؔ کے زمانے میں مرثیہ کے رزمیہ حصہ کا تناسب بڑھ گیا تھا اور اگر اپنے معاصرین میں دیکھا جائے تو انیسؔ کے یہاں یہ حصہ سب سے زیادہ نظر آئے گا روز عاشور کے مرثیوں میں ان کے یہاں جنگ کا حصہ تقریباً ایک تہائی ہوتا ہے۔ اتنے لمبے بیانات میں اگر ایک ہی طرح سے شاعر منظر کشی کرتا جائے تو محض لفظوں کے بدلنے یا استعاروں اور تشبیہوں کے استعمال سے بیان کی یکسانی دور نہیں کر سکتا۔ اس لیے تلوار اور گھوڑے کی تعریف پر خاص توجہ کی گئی۔ مشرقی تہذیب میں جس سپاہیانہ مشرب کی تعریف کی جاتی ہے اس کے اعتبار سے اپنی عزت و آبرو کی حفاظت اور اپنی شخصیت کو نمایاں کرنے کے لیے یہ دو چیزیں سپاہی کا عزیز ترین سرمایہ سمجھی جاتی تھیں۔ اس کے علاوہ فارسی شاعری جو اس وقت ہر پڑھے لکھے کی زبان پر تھی گھوڑے اور تلوار کی تعریف میں ایسی مبالغہ آرائی کو رواج دے چکی تھی کہ اس کے سامنے سیدھا سادا بیان نہ صرف پھیکا اور بے مزہ لگتا بلکہ عجز کلام کی دلیل بھی سمجھا جاتا کیونکہ شاعری کی دنیا میں اس وقت تنقید کے جو

سانچے مروج تھے وہ سب فارسی اور عربی کے پروردہ تھے۔ جہاں کمال شاعری بیانِ حقیقت نہیں بلکہ کسی چیز کی انتہائی صورت کا بیان تھا کہ ناممکن چیزیں ممکن نظر آنے لگیں۔ مثلاً اسی دور کے قصیدہ گویوں کے یہاں گھوڑے اور تلوار کی تعریف کا انداز یہ ہے:

شرق سے غرب تک ایسی کہاں ہے وسعت — کہ کبھی کھول کے دل تو اسے پھینکے سرپٹ
یہ سبک رو کہ اسے وہم نہ پاوے ہرگز — اس قدر جلد کہ جوں نکہت گلشن کی لپٹ

انشا

دم ہے کیا بادِ صبا میں کہ دمِ سیر جہاں — تیرے گلگون سبک سیر کے پاوے دنبال
یونہی دو چار قدم خاک اڑا کر رہ جائے — اور پہنچ جائے کہیں سے وہ کہیں مثل خیال

ذوق

گرم جولاں وہ کہاں ہو کہ رکھے ہے وسعت — نہ تو میدانِ تصور نہ فضائے تخئیل

ذوق

کوہ پر پیٹھ کے یوں پیٹھے بہ پشتِ ماہی — جیسے ابروئے بیاں ہو تہہِ آئینہ عیاں

ذوق

ان مثالوں کو سامنے رکھ کر انیس کے گھوڑے اور تلوار کے بیانات دیکھے جائیں تو محسوس ہوگا کہ انھیں شعری روایات اور اسی سماجی نظام کے پابند ہوتے ہوئے بھی انھوں نے خیالی تصویر کشی سے ہٹ کر واقعہ نگاری کے فرائض بڑی حد تک ادا کیے ہیں۔

(6)

گھوڑے اور تلوار کے بیانات کے علاوہ جنگ کے بیانات کا ایک پہلو انفرادی لڑائی بھی ہے۔ عرب کی جنگ کا عام قاعدہ یہ تھا کہ لڑائی کے لیے جب دونوں طرف کی فوجیں صف آرا ہو جائیں تو ایک طرف سے ایک آدمی نکل کر رجز پڑھتا تھا۔ فخریہ انداز میں اپنا تعارف کرا کے مبارز طلبی کرتا اور فوج مخالف سے کسی کو

بھی لڑنے کی دعوت دیتا تھا۔ دوسری طرف کا کوئی بھی آدمی اس کا چیلنج قبول کر کے صف سے نکل آتا اور اپنا تعارف کرا کے جنگ کرنے لگتا۔ ان دو آدمیوں کی لڑائی میں کسی تیسرے کا دخل دینا بہت معیوب اور آداب شجاعت کے منافی سمجھا جاتا تھا۔ طرفین کے لوگ جنگ آزمائی دیکھتے رہتے یہاں تک کہ ایک کے حق میں تلوار فیصلہ کر دیتی تھی۔ قدیم مرثیوں میں حضرت قاسم کی لڑائی ازرق اور اس کے چار بیٹوں سے الگ الگ نظم کی گئی ہے لیکن اور مجاہدوں کے سلسلے میں اس کا بیان نہیں۔ لکھنؤ میں جب مرثیہ میں رزمیہ عناصر کا اضافہ ہوا تو اس پہلو پر بھی توجہ کی گئی اور جہاں جنگ کے دوسرے مضامین بڑھائے گئے وہاں اس پہلو کو بھی وسعت دی گئی۔ خصوصاً اس دور عروج میں اور اس کے بعد اس کی مثالیں زیادہ ملنے لگیں۔ انیس چونکہ بیانات کو مطابق فطرت رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اپنے شعور تناسب سے جنگ کا نقشہ اس طرح کھینچتے ہیں کہ تشویش اور معمّا کے اندرونی عناصر کے ساتھ عمل کی نقل نظر آتی ہے اور جدّت بھی مدِّ نظر رہتی ہے۔ خود کہتے ہیں:

ہاں معرکہ ہے بن کے لڑائی بگڑ نہ جائے | چوٹیں نئی ہوں سب کوئی مضمون لڑ نہ جائے

جناب علی اکبر سے ایک رومی پہلوان کی لڑائی کا بیان دیکھیے:

نیزے ہلے وہ چل گئیں چوٹیں کہ الاماں | ہر طعن قہر کی تھی، قیامت کی ہر تکان
چنگاریاں اڑیں جو سناں سے لڑی سناں | دو اژدہے گتھے تھے نکالے ہوئے زباں

پھیلے شرر پرندوں کی جانیں ہوا ہوئیں
شمعوں کی تھیں لویں کہ ملیں اور جدا ہوئیں

ان کی طرف خدا تھا ادھر لشکر غنیم | سردار شام سب تھے میان امید و بیم
وہ کفر میں قوی یہ رہ حق میں مستقیم | دونوں طرف سے تھی کشش و کوشش عظیم

ہالے تھے دو ملے ہوئے گھوڑوں کی گشت سے
خاک آسماں پہ جاتی تھی اڑ اڑ کے دشت سے

ان کا نہ ایک وار نہ اس کے ہزار بند — بڑھ بڑھ کے کھول دیتا تھا یہ شہسوار بند
کیاد نیزہ بازی میں تھا بار بار بند — چوٹوں سے نیلگوں تھے جفا جو کے چار بند

خالی گئی نہ فرق کی نہ دست و پا کی چوٹ
کھلتی بھی ہے بندھی ہوئی مشکل کشا کی چوٹ؟

ڈوبی گرہ میں نیزۂ ظالم کی جب سناں — گھوڑا اڑا کے ہاتھ کو اکبر نے دی تکاں
اللہ رے زور اٹھ گیا گھوڑے سے پہلواں — دست شقی سے چھوٹ گئی ڈانڈنا گہاں

نیزے کے ساتھ شور اٹھا اس گروہ سے
لو اژدہے کو لے گیا سیمرغ کوہ سے

ظالم نے ڈھال دوش سے لی اور کمر سے تیغ — بدلا تھا اس نے ٹھاٹھ کہ چمکی ادھر سے تیغ
دو چار بار ڈوب کے نکلی سپر سے تیغ — چلنے میں گھٹتی بڑھتی تھی کس کس ہنر سے تیغ

مضطر تھا اپنی زیست سے دشمن کو یاس تھی
جب ہاتھ اٹھ گیا یہ کلائی کے پاس تھی

چمکی سپر کے پاس کبھی برق کی مثال — شانے پہ آئی سینے پہ لی جب شقی نے ڈھال
سر کو بتا کے کاٹ گئی وہ زرہ کا جال — چوٹیں کڑی پڑی تھیں کہ مضطر تھا بد خصال

روکے کسے جواب کسے دے کدھر پھرے
بجلی کے ساتھ ساتھ کہاں تک سپر پھرے

کرتا تھا ہاتھ اپنی صفائی کو آشکار — تیغ اپنے جوہروں کو دکھاتی تھی بار بار
جنگ آزمودہ آتش سوزندہ آب دار — آفت کا منہ غضب کی روانی ستم کی دھار

جس دن سے اتری سان سے رن پر چڑھی رہی
اکبر سے بھی دغا میں کچھ آگے بڑھی رہی

چمکی جو تیغ ڈھال وہ لایا قریب سر اک برق سی گری کہ دوپارہ ہوئی سپر
مغفر سے سر میں تھی سروگردن سے صدر پر سینے سے جب بڑھی یہ ہوا تب وہ باخبر

سب نشۂ غرور جوانی اتر گیا
تلوار تھی کہ حلق سے پانی اتر گیا

قربان تیغ لخت دل بادشاہ دیں گزری کمر سے کاٹ کے زنجیر آہنیں
پاکھر درست تھی نہ سلامت تھا صدرزیں دو ایک ضرب میں تھا مع اسلحہ لعیں

کانپا سمند پانوں کی ریتی میں گاڑ کے
پھٹ کر گرے زمین پہ ٹکڑے پہاڑ کے

داؤ پیچ کی یہ تفصیل، کیرودار کی یہ وضاحت اور بیان کی یہ ہمواری اردو کے کسی اور شاعر کے یہاں نظر نہیں آتی۔ عمل کی یہ تصویر انیس کے یہاں فطرت سے اتنی قریب ہے کہ مبالغہ آمیز بیان کے باوجود لڑائی کی اہمیت، شدت اور مقابلہ کی نوعیت ذہن نشین ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر کلیم الدین کے ان خیالات کی طرف ذہن جاتا ہے جو انھوں نے مرثیوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے رزمیہ شاعری کے بارے میں ظاہر کیے ہیں:

> رزمیہ شاعری میں لطف اسی وقت ممکن ہے جب دو ہم پلہ مخالف ہوں۔ اگر ایک جری بہادر جملہ کمالات کا مجموعہ اور دوسرا محض کم ہمت وکمینہ ہو تو پھر نزاع میں کوئی لطف باقی نہیں رہتا۔ اگر رستم پیشہ کا مرد مقابل ہوا بھی تو کیا اور اگر وہ ان کی بے شمار تعداد کی وجہ سے آخر زندگی سے تنگ آکر اپنی جان سے گزر جائے تو اس کی موت پر تاسف کے سوا اور کوئی جذبہ دل میں موجزن نہیں ہو سکتا۔ مرثیہ گو اپنے مذہبی جذبہ سے مجبور ہو کر اسی غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں۔ غنیم کی فوج بے شمار ہے...... لیکن لشکر اعدا میں ایک بہادر کا پتہ نہیں۔ امام حسین اور ان کی جماعت میں ایک ایک فرد بے مثال ہے...... یہ رستم صفت سہی لیکن رزمیہ

شاعری میں دلچسپی اسی وقت ممکن ہے جب مخالف بھی زور و طاقت، ہمت و جرات
میں ان کا ہمسر ہو ورنہ ان کی بہادری کا نقش صاف نہیں اتر سکتا اور جنگ و نزاع
میں شاعرانہ دلکشی ممکن نہیں۔"[1]

انیس کے مرثیوں میں جنگ کا حصہ اپنی جگہ ایک ڈرامائی نوعیت کی اکائی ہوتا ہے جس میں ابتدا، تشویش، منتہا اور خاتمہ ہوتا ہے۔ جب یزیدی فوج کا کوئی پہلوان لڑنے کے لیے نکلتا ہے تو سننے والوں کے ذہن میں بیم ور جا کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ معلوم نہیں اس جنگ کا انجام کیا ہو۔ قصے یا ڈرامے میں تشویش کا جو عنصر ہوتا ہے اس کا یہی مقصد ہے کہ انجام کے بارے میں سننے والا قیاس کرتا رہ جائے اور بیان کے دوران میں اس کا دل اندیشہ سے دھڑکتا رہے۔ مرثیہ کے ہیرو سے سننے والوں کو ہمدردی ہوتی ہے جیسے کسی بھی ناول یا ڈرامے کے ہیرو سے ناظرین کو ہو جاتی ہے بلکہ مرثیہ کے کرداروں سے عقائد کی وابستگی کے باعث یہ ہمدردی کچھ زیادہ ہوتی ہے اس کے ساتھ ہی تشویش (Suspense) پیدا کرنے میں کسی ڈرامانگار کے مقابلے میں انیس کو یہ دشواری ہے کہ ان کے سننے والے جانتے ہیں کہ کربلا میں سب صحت مند مرد اور بچے شہید کر دیے گئے تھے یعنی انجام کا علم انھیں پہلے سے ہے۔ اس لیے اصولی طور پر پروفیسر کلیم الدین کا بیان درست ہے کہ رزمیہ شاعری میں دلچسپی اسی وقت ممکن ہے جب طرفین زور و طاقت میں اس قدر بلند و پست نہ دکھائے جائیں کہ رستم اور بھنگے کی زور آزمائی معلوم ہو بلکہ برابر کا مقابلہ نظر آئے تاکہ پڑھنے والوں میں تشویش پیدا ہو کہ معلوم نہیں انجام کیا ہوگا۔ بعض مرثیہ گویوں کے یہاں یہ عیب نظر آتا ہے، لیکن سب مرثیہ گویوں خصوصاً انیس کے بارے میں پروفیسر کلیم الدین کا یہ بیان درست نہیں۔ اوپر لڑائی کے جس بیان کا نمونہ دیا گیا ہے اس سے یہ کہیں ظاہر نہیں ہوتا کہ پہلوان کوئی معمولی سپاہی تھا، اس کے لیے انیس نے دو استعارے استعمال کیے ہیں، ایک جگہ اسے اژدہا کہا ہے دوسری جگہ پہاڑ۔ دونوں سے ہیبت اور ڈیل ڈول کی گرانی نمایاں ہے۔ اسی پہلوان کی آمد انیس نے اس طرح بیان کی ہے:

نکلا یہ سن کے غیظ میں اک پہلوان روم | گیتی کے چار دانگ میں تھی جس شقی کی دھوم
سرہنگ و پر غرور و سیہ قلب و نحس و شوم | لنگر سے جس کے ہل گئی مقتل کی مرز و بوم

---

1 کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر ص 130

مرحب تھا کفر و شرک میں طاقت میں گیو تھا
گھوڑے پہ تھا شقی کہ پہاڑی پہ دیو تھا

جناب قاسم کی جنگ کے سلسلے میں یہ بات قابل غور ہے کہ ازرق بڑا نامی پہلوان تھا اور جب پہلی بار عمر ابن سعد نے اس سے جناب قاسم سے نبرد آزما ہونے کی خواہش کی تو اس نے اسے اپنے لیے باعث توہین خیال کیا اور اپنے بیٹوں کو مقابلہ میں بھیجنے کو کہا:

تھا ابن سعدِ شوم کو اس دم بہت ہراس　　غرقِ سلاح ازرق شامی کھڑا تھا پاس
اس سے کہا کہ فوج نہایت ہے بے حواس　　تو جا کے لڑ تو قتل ہو شاید یہ حق شناس

رکتا ہے برچھیوں سے نہ دامِ کمند سے
جلدی سناں پہ اس کو اٹھا لے سمند سے

کہنے لگا بگڑ کے وہ باصد غرور ولاف　　تو آپ بے حواس ہے تقصیر ہو معاف
یہ امر اے امیر شجاعت کے ہے خلاف　　ہاں تب لڑوں علی اگر آئیں پئے مصاف

فرق آئے گا کبھی نہ مری آن بان میں
لڑکے سے لڑ کے نام مٹادوں جہان میں؟

جب ازرق کے چاروں بیٹے ایک ایک کر کے جناب قاسم کے ہاتھوں مارے گئے تب غم و غصہ سے اس کی حالت غیر ہو گئی اور وہ خود میدان میں نکل آیا۔ ازرق کی جو تصویر انیسؔ نے پیش کی ہے اس سے اس کی ہیبت اور تہمتنی نمایاں ہے:

چاروں پسر جو رن میں ہوئے قتل ایک بار　　ازرق کا دل ہوا صفتِ لالہ داغ دار
جوشِ غضب سے سرخ ہوئی چشم نابکار　　مثلِ تنور منہ سے نکلنے لگا بخار

جیب و قبا کو مثلِ کفن پھاڑتا ہوا
نکلا پرے سے دیو سا چنگھاڑتا ہوا

شانے پہ تھی شقی کے وہ دو ٹانک کی کماں ارجن بھی جس سے سہم کے گوشے میں ہو نہاں
چار آئنہ وہ پہنے تھے بر میں کہ الاماں دب جائیں جس کے بوجھ سے رستم کے استخواں

کہتی تھی یہ زرہ بدن بدخصال میں
پکڑا ہے پیل مست کو لوہے کے جال میں

ازرق کا غصہ، اس کا دیو ساڈیل، اس کے اسلحوں کے بیان سے ایک زبردست پہلوان کا نقشہ سامنے آتا ہے۔ جو تشبیہیں یا استعارے لائے گئے ہیں ان سے لطافت یا حسن کے بجائے خیرہ سری، شورہ پشتی، زور و قوت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ جو شخص جناب قاسم کو اپنے آگے بچہ سمجھتا ہے اس کے لیے یہ کہنا کہاں تک درست ہے کہ لشکر اعدا میں ایک بہادر کا پتہ نہیں۔ اپنے چار لڑکوں کے مارے جانے کی وجہ سے طیش میں آکر جب اتنا بڑا پہلوان مقابلہ پر آجاتا ہے تو اس محل پر مرثیہ میں تشویش کا بہت اچھا موقع پیدا ہوتا ہے۔ ازرق کی شہرت، اس کی سپہ گری کی مہارت کی جانب براہ راست اشارہ کرنے کے ساتھ ساتھ انیس نے ایک اور پہلو سے بھی اسے ابھارا ہے۔ ایسا نامی پہلوان جب جناب قاسم سے لڑنے کے لیے نکلتا ہے تو امام حسین کے ردّ عمل سے بھی اس کا اندازہ ہوتا ہے:

آمد شقی کی دیکھ کے گھبرا گئے امام عباس نامور سے بہ حسرت کیا کلام
لو بھائی جنگ ہو چکی قصہ ہوا تمام آیا سوئے یتیم حسن موت کا پیام

ہم شکل مصطفےٰ کو بلا لو پکار کے
مانگو دعا سروں سے عمامے اتار کے

زیادہ مثالوں کی گنجائش نہیں صرف ایک مثال اور ایک پہلوان حضرت عباس سے لڑنے کے لیے آتا ہے اس کے تن و توش اور اسلحوں کے بیان سے بھی اس کی آزمودہ کاری زور و طاقت نمایاں ہے:

مغفر تنور تھا تو زرہ موف رودینل عمرو ابن عبدود سے بھی قامت میں کچھ طویل
حملے میں تھا جو دیو تو ٹکر میں مست فیل بے مثل بغض و کیں میں عداوت میں بے عدیل

نوجیں ہوں گر تو منہ کو پھرائے نہ حرب سے
دل کیا پہاڑ کانپتے تھے اس کی ضرب سے

تیغے کا وہ چڑھا ہوا پٹھا کہ الاماں   بالائے دوش نحس کئی ٹانک کی کماں
پرخاش خر، مہیب نظر، اژدر دہاں   بدعت کا در فریب کا گھر مفسدِ زماں

افزوں تھا کید و مکر میں ابن زیاد سے
رگ رگ بھری ہوئی تھی عناد و فساد سے

ان بیانات میں پہلوانوں کی خباثت نفس، گمراہی، مکاری کی طرف بھی ایسے اشارے ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے ان کرداروں کو نفرت انگیز اور اخلاقی خرابیوں کا مجموعہ بنا کر پیش کیا ان کے لیے نابکار، شوم، نحس وغیرہ کے الفاظ استعمال کیے ہیں جو ان کی خصوصیات واضح کرنے سے زیادہ شاعر کی ان سے نفرت دکھاتے ہیں لیکن جہاں فنون حرب میں ان کی مہارت، ان کے قد و قامت، ہمت و حوصلے کا بیان ہے وہاں انھیں بزدل، کمزور، یا ناآزمودہ نہیں کہا گیا بلکہ پہاڑ، دیو ہاتھی اور رود نیل سے جسم کا استعارہ کر کے انھیں مہیب دکھایا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ جنگ کے بیانات میں پڑھنے والوں کی دلچسپی قائم رہتی ہے جو اس کا ثبوت ہے کہ انیسؔ تشویش اور تصادم کے عناصر کو خوبصورتی سے نبھاتے ہیں اور لڑائی کا بیان ایسی فن کارانہ تنظیم کے ساتھ سامنے آتا ہے جس کی مثال کہیں اور نظر نہیں آتی۔

انیسؔ کی واقعہ نگاری کے ان پہلوؤں سے اندازہ ہوتا ہے کہ واقعات کی ترتیب اور ان کی پیش کش میں وہ انسانی زندگی کو کس قدر مدِ نظر رکھتے ہیں۔ ان کا مرثیہ جن منزلوں سے گزرتا ہے اس کے صرف چند مقامات کی طرف ہم نے توجہ دلائی ہے۔ ورنہ ان میں بے شمار چھوٹے چھوٹے موڑ اور نکتے ایسے ہیں جو میدان کربلا میں امام حسین اور ان کے خاندان کی زندگی کے بہت سے پہلو نمایاں کر دیتے ہیں۔ یہ بیانات ایسے ہیں کہ ان کے پڑھنے کے بعد وہاں کی سماجی زندگی، آپس میں مختلف لوگوں کے تعلقات، حفظ مراتب، لحاظ و مروّت کے ایسے نقوش ذہن پر مرتسم ہو جاتے ہیں کہ کربلا میں خیام امام کی جیتی جاگتی تصویر سامنے آجاتی ہے جو کسی تاریخ سے ممکن نہیں۔ اسی نکتہ سے وہ بات بھی پیدا ہوتی ہے کہ انیسؔ کو حقیقت نگار کہنا

کس حد تک درست ہے یہاں حقیقت نگاری کی مختلف تعبیروں کی وضاحت کرنے کا موقع نہیں لیکن اس مسئلہ پر اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ انیسؔ کے مرثیوں میں بہت سی ایسی باتیں اور واقعات بیان کیے گئے ہیں جو کسی تاریخ کی کتاب میں نہیں ملتے، جن کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ اس طرح سے پیش آئے۔ ایسی باتیں جو شاعر کی تخلیقی قوت سے وجود میں آتی ہیں ان کے بارے میں صحت کا معیار یہ ہوتا ہے کہ ان مخصوص حالات میں وہ باتیں امکان اور قیاس کی حدوں میں ہیں یا نہیں شاعر نے جس واقعہ کا بیان کیا ہے اس کے لیے مناسب نفسیاتی فضا تیار کر دی ہے یا نہیں۔ نہر پر سے خیام حسینی کے ہٹائے جانے پر حضرت عباس کو جب جلال آیا تو مرثیہ گو نے جو الفاظ اور جو تیوران کے پیش کیے ہیں وہ اگر اس موقع کے مطابق ہیں، بیٹوں کے شہید ہونے کی خبر سن کر جناب زینب کا جو ردِ عمل دکھایا گیا ہے وہ ان کے کردار کے مطابق ہے تو یہ بیانات حقیقت نگاری کا نمونہ کہے جاسکتے ہیں اور اس اعتبار سے انیسؔ حقیقت پسند شاعر ہیں۔

(7)

مناظر قدرت کی تصویریں مرثیہ کی ساخت میں اہم درجہ رکھتی ہیں۔ چہرے میں ان کا بیان پہلے چاہے صرف تنوع کے لیے کیا گیا ہو لیکن انیسؔ کے یہاں یہ حصہ اس فن کارانہ تاثر کی تعمیر میں مددگار ہوتا ہے جو ایک اعلا اخلاقی نظم کا مطمح نظر ہے۔ خارجی شاعری میں اردگرد کے مناظر کی بڑی اہمیت ہے جن کے بغیر پوری طرح ماحول آفرینی ممکن نہیں۔ انیسؔ نے اپنے کرداروں کو مناظر قدرت کے بیچ میں اس طرح سجایا ہے کہ اگر یہ پس منظر ہٹالیا جائے تو یہ کردار دب جائیں گے، واقعات اور حالات دھندلے پڑ جائیں گے اور بہت سے مناظر بے جان ہو جائیں گے۔ مسلمانوں کی زندگی میں فریضۂ سحر کی کتنی اہمیت ہے جو لوگ دین کو بچانے، اس کی اصولوں کی حفاظت کی خاطر اپنی جانیں نثار کر رہے ہیں ان کے ذکر میں اس کا بیان کس قدر ضروری ہے۔ کربلا کی لڑائی عاشور کے دن صبح سے شروع ہوتی ہے اس لیے اس کا ذکر صبح کی نماز کا ذکر، امام کے ساتھیوں کی سنجیدگی، عالی ظرفی، نیک نفسی کی جو تمثیل صبح میں شاعر کو نظر آتی ہے اس کا بیان مرثیہ کو ایک لطیف آغاز بخشتا ہے:

وہ صبح اور وہ چھاؤں ستاروں کی اور وہ نور ۔۔۔ دیکھے تو غش کرے ارنی گوئے اوجِ طور
پیدا گلوں سے قدرت اللہ کا ظہور ۔۔۔ وہ جا بجا درختوں پہ تسبیح خواں طیور

گلشن خجل تھے وادی سینو اساس سے
جنگل تھا سب بسا ہوا پھولوں کی باس سے

مناظر قدرت کے اس بیان میں جو جمالیاتی تسکین اور مسرت کا پہلو ہے وہ بقول کولرج آرٹ کا بہت بڑا مقصد ہے جس میں نیچر کو شاعر نے صرف بیان نہیں کیا بلکہ اپنے احساس کی شمولیت سے اسے اپنے ناظرین کے لیے پھر سے تخلیق کیا ہے یہ تصویر نیچر کی فوٹوگرافی سے بعض پہلوؤں سے کم ہے تو بعض پہلوؤں سے زیادہ بھی ہے اس میں شاعر نے کیف واہتزاز کا وہ عنصر شامل کر دیا ہے جو احساس حسن میں سہولت پیدا کرتا ہے۔ اور یہی اس کی بڑی کامیابی ہے چونکہ ایسی مثالیں انیس کے کلام میں بہت ہیں جن سے لوگ متعارف بھی ہیں اس لیے کم سے کم مثالیں دے کر منظر نگاری کے مختلف پہلوؤں کی طرف اشارے کیے جاتے ہیں۔

اوپر کے بیان میں تو نیچر کی ایک مجرد کیفیت بیان کی گئی لیکن بعض مقامات ایسے بھی ہیں جہاں شاعر کے عقیدے نے مناظر میں ایک دوسری کیفیت پیدا کر دی ہے۔

یہاں صرف معمولی حسن تعلیل کا استعمال نہیں بلکہ شاعر نے اپنے عقیدے کے وہ پہلو پیش کیے ہیں جن کے ماتحت وہ امام حسین کو خشک و تر کا مختار سمجھتا ہے۔ یہاں نیچر کے بیان سے امام حسین کے کردار کی عظمت اور موضوع مرثیہ سے ہم آہنگی کا مقصد بھی پورا کیا گیا ہے۔

اترا یہ کہہ کہ کشتیٔ امت کا ناخدا — جتنے سوار تھے وہ ہوئے سب پیادہ پا
حضرت نے مسکرا کے یہ ایک ایک سے کہا — دیکھو تو کیا ترائی ہے کیا نہر کیا فضا
اکبر شگفتہ ہوگئے صحرا کو دیکھ کر
عباس جھومنے لگے دریا کو دیکھ کر

صحرا سے آئے پھر سوئے دریا شہہ امم — الیاس شاد ہو کے پکارے زہے کرم
ابھریں درود پڑھتی ہوئی مچھلیاں بہم — بولے حباب آنکھوں پہ شاہا ترے قدم
پانی میں روشنی ہوئی حسنِ حضور سے
لے لیں بلائیں پنجۂ مرجاں نے دور سے

اس طرح کے خوشگوار مناظر کے ساتھ ساتھ گرمی کی شدت، رات کا سناٹا، خیام حسینی کے بے سرو سامانی کی کیفیت بھی اپنی اپنی جگہ بیان کی گئی ہے اور ہر جگہ انیس کے فن کارانہ قلم نے ان مناظر سے تاثر قائم کرنے یا حالت کا صحیح احساس پیدا کرانے کا کام لیا ہے خیموں کے لٹ جانے، وارثوں کے شہید ہو جانے کے بعد خیام حسینی کی جو حالت ہے وہ انیس کی زبان سے سنئے:

جنگل میں اداسی تو وہ اور شام کا ہونا — بچوں کا وہ کھانے کے لیے بھوک میں رونا
پانی کی تمنا میں وہ منہ اشکوں سے دھونا — فاقوں میں کہاں نیند کہاں چین سے سونا

لوں چلتی تھی جب خاک میں اٹ جاتے تھے بچے
ماؤں سے اندھیرے میں لپٹ جاتے تھے بچے

آتی تھی درندوں کی صدا گونجتے تھے شیر — سب فرش پہ آندھی سے خس و خاک کا تھا ڈھیر
گل ہونے میں شمعوں کے نہ لگتی تھی ذرا دیر — کرتی تھی اندھیرے میں ہوا اور ابھی اندھیر

جب اٹھتی تھیں چوبیں تو جھکا جاتا تھا خیمہ
بھرتی تھی ہوا جب تو اڑا جاتا تھا خیمہ

مناظر کے بیانات میں انیس نے بعض جگہ مبالغہ سے کام لیا ہے خصوصاً گرمی کے مناظر میں جب شدت دکھانے پر مائل ہوئے ہیں تو جا بجا خیالی منظر نگاری تک جا پہنچے ہیں جس کا فارسی اور اردو شاعری میں اس وقت سکہ جاری تھا، پھر بھی انیس ان مناظر میں حقیقت سے بہت دور نہیں جاتے اور ریگستان کی شدید گرمی کی تصویر سننے والوں تک پہنچانے میں کامیاب رہتے ہیں۔

انیس کے یہاں مناظر کے بیانات خصوصاً چہرے میں صبح کے مناظر کے ساتھ لہلہاتے ہوئے سبزے اور چٹکتی ہوئی کلیوں کا ذکر خاص کربلا کی سرزمین کا نقشہ پیش نہیں کرتا بلکہ تمہید کے طور پر ایک المیہ کے سننے والوں کے لیے شاعر عام صبح کا پرکیف منظر پیش کر کے نیچر کے حسن سے اس کی جمالیاتی تسکین کا سامان کرتا ہے تاکہ وہ بعد میں آنے والے المناک مناظر کے لیے زیادہ اچھی طرح تیار ہو جائیں۔ اسی لیے ان بیانات میں بہت سی ایسی چیزیں نظر آتی ہیں جن کے ہونے کا امکان کربلا کے میدان میں نہیں تھا۔ یہ

بات انیس بھی جانتے تھے اور ان کے سامعین بھی کہ جو صبح پیش کی جا رہی ہے وہ ایک عام صبح ہے جو اللہ کی عبادت، الوہیت و روحانیت، وسعت نظر اور عالی ہمتی کی علامت کی حیثیت سے ایک عظیم کارنامے کی تمہید کے طور پر پیش کی جا رہی ہے۔

(8)

جان رسکن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ آرٹ کا مقصد انسانی مقاصد کی تکمیل ہے اور انسان کا اصل مقصد مظاہر خداوندی کے مشاہدے سے مسرور ہو کر اعتراف و عقیدت سے ان کی شان ربوبیت میں اضافہ کرنا ہے۔ ایک دوسری جگہ اسی کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ مفید ترین آرٹ وہ ہے جو خدا کی بزرگی و شان ہم پر آشکار کرے۔

اس نقطۂ نظر سے انیس کے مناظر صبح کو دیکھا جائے تو ان میں قدرت کا ایسا حسین جلوہ، کائنات کی ایسی دلکش جھلک ملتی ہے جو خدا کی بزرگی، عظمت اور خلاقی کی طرف برابر متوجہ کرتی رہتی ہے۔

رسکن آرٹ کے اخلاقی پہلو کا بہت بڑا مبلغ ہے۔ اس کے نزدیک فنون لطیفہ کی غایت یہ ہونا چاہیے کہ وہ ماضی کی اچھائیوں اور بلندیوں اور موجودہ حیات انسانی کی خوبیوں اور حسن کو نمایاں کر کے ان کی تعلیم دیں۔ آرٹ کے اخلاقی مبلغ ہونے کا یہ تصور انتہا پسند ضرور ہے لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ فن کار جب زندگی اور افراد کے بارے میں سوچتا اور لکھتا ہے تو اخلاقی مسائل سے یکسر بے اعتنائی نہیں برت سکتا۔ انیس تو کربلا کے ایسے واقعات کو اپنا موضوع بنائے ہوئے تھے جو اخلاقی قدروں کا مخزن تھا اخلاق اور بد اخلاقی کا تصادم ہی اس واقعے کا خلاصہ ہے اس لیے جا بجا مردوں، عورتوں اور بچوں کے حرکات و سکنات، گفتگو اور عمل سے ان قدروں کا اظہار ہوتا ہے جن کو آگے بڑھانے کے لیے کربلا والوں نے قربانی دی۔ اگرچہ کہیں کہیں انیس نے براہ راست بھی بعض اخلاقی مسائل کی طرف متوجہ کیا ہے لیکن بیشتر ان کا رویہ واعظ کا نہیں بلکہ بالواسطہ اخلاقی مسائل کی وضاحت اور انسانی زندگی میں شرافت، اچھائی، خدا ترسی، عالی ہمتی، سخاوت، ہمدردی، ایثار وغیرہ کی اہمیت کو واقعات اور کرداروں کے ذریعہ ابھارتا ہے۔ اسی پہلو پر پروفیسر سید مسعود حسن رضوی نے اس طرح روشنی ڈالی ہے:۔

> "اخلاقی شاعری کے اعتبار سے انیس کے مرثیوں کا پایہ بہت بلند ہے۔ ان کے تمام کلام میں بلند اخلاقی کی ایک لہر دوڑی ہوئی ہے۔ جن اخلاق فاضلہ کی تعلیم انیس کے مرثیوں سے ہوتی ہے وہ اخلاق و نصائح کے کتاب یا وعظ و پند کے

ذریعے سے ممکن نہیں۔ نفس انسانی کی انتہائی شرافت کے نقشے جن موثر پیرایوں
میں کھینچے ہیں ان کا جواب ممکن نہیں اور ان کو انتہائی رذالت کی تصویروں کے
مقابلے میں رکھ کر ان کے اثر کو اور بھی قوی کر دیا ہے۔
کبھی کبھی میر انیسؔ نے اخلاق کی تعلیم براہ راست پند و موعظت کے ذریعہ سے
بھی دی ہے لیکن وہ بالعموم ایسا نہیں کرتے بلکہ بلند اخلاق کے دلکش نمونے پیش
کر کے ہم کو ان کی تقلید پر راغب کرتے ہیں اور اس طرح کی بالواسطہ اخلاقی تعلیم
سے ان کے مرثیے کا کوئی مقام خالی نہیں ہوتا۔ اسی اخلاقی بلندی کا نتیجہ یہ بھی ہے
کہ انیس کے کلام میں وقار اور تمکین کی ایک خاص شان نظر آتی ہے۔[1]

مولانا حالؔی نے بھی واضح طور پر مرثیوں کی اخلاقی اہمیت تسلیم کی ہے اور انیسؔ کو سر برآوردہ شاعر مانتا ہے:

''اس خاص طرز کے مرثیہ کو اگر اخلاق کے لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمارے
نزدیک اردو شاعری میں اخلاقی نظم کہلانے کا مستحق صرف انھیں لوگوں کا کلام
ٹھہر سکتا ہے بلکہ جس اعلیٰ درجہ کے اخلاق ان لوگوں نے مرثیہ میں بیان کیے ہیں
ان کی نظیر فارسی بلکہ عربی شاعری میں بھی ذرا مشکل سے ملے گی۔[2]

(9)

شاعری ایک سماجی عمل ہے۔ فن کار اپنے تصورات، تجربات اور محسوسات اس طرح بیان کرتا ہے کہ پڑھنے والوں تک اس کے تجربے کی نوعیت پہنچ جائے۔ دوسرے الفاظ میں فن کی کامیابی میں ترسیل یا ابلاغ کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ خصوصاً شاعری میں الفاظ کا استعمال معلومات مہیا کرنے کے لیے نہیں بلکہ ذہنی تصویریں اور جذباتی کیفیتیں پیدا کرنے کے لیے ہے۔ کسی فنی کارنامے کی ہیئت کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے دو حصے یا

---

1 روح انیس ص 41 (تیسرا ایڈیشن)
2 مقدمہ دیوان (شعر و شاعری) ص 202

دواکائیاں نظر آئیں گی۔ ایک الفاظ کی اکائی دوسری مفہوم کی اکائی اور اگر چہ یہ دونوں الگ الگ اپنا وجود نہیں رکھتیں پھر بھی ایک چیز کے دو رخ ہیں جن کی نوعیت الگ بھی ہے اور ایک بھی۔ ہمارا مطلب یہ ہے کہ کوئی لفظ کسی مفہوم کے بغیر نہیں ہوتا اور کوئی مفہوم کسی لفظ یا علامت کی مدد کے بغیر تحریراً ظاہر نہیں کیا جاسکتا، لیکن اظہار میں مناسب مفہوم کے لیے مناسب لفظ کا استعمال نہ کیا جائے یعنی دونوں اکائیوں میں مطابقت نہ رکھی جائے تو فن کو بلندی حاصل نہیں ہوسکتی۔ انیسؔ کے کسی مرثیہ کو دیکھیے تو وہ کچھ بندوں پر مشتمل ایک ڈھانچہ ہے۔ ہر بند میں چھ مصرعے ہیں ہر مصرعے میں کچھ الفاظ ہیں۔ الفاظ کی ترتیب سے خیال کی اکائیاں بنتی ہیں۔ ان الفاظ کا صرف مفہوم ہی نہیں ہوتا بلکہ ان کا صوتی اور علامتی پہلو بھی ہوتا ہے۔ ان میں گونج، مہک اور رنگ ہوتا ہے جن کی مدد سے ادبی کارنامے میں کشش اور تاثیر پیدا کی جاتی ہے۔ جب انیسؔ سبزہ کا بیان اس طرح کرتے ہیں کہ:

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا ‏ ‏ ‏ ‏ تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا

تو اس بیان سے بعض حسّی تصورات بیدار ہوتے ہیں۔ شاعر نے مشاہدے کے حاصل کو اہمیت ضرور دی ہے لیکن مشاہدے کا ذکر بغیر حسّی تصورات کے نہیں کیا۔ ایک سائنس داں یا فوٹو گرافر کسی منظر کے بیان میں اپنی آنکھ یا کیمرے پر اعتبار کرتا ہے لیکن شاعر کے بیان میں عمومیت اور ہمہ گیری کے اصول کے ماتحت بصری تصورات اور کہیں قوت شامہ بھی شامل ہو جاتی ہے اور اگر ان تصورات کی تحریک سے کوئی یاد ابھرتی ہے تو وہ اسے بھی نظر انداز نہیں کرتا اس طرح اس کے بیان کا عمل وجدان کی ایسی منزل کا پتہ دیتا ہے جس میں الفاظ کے انتخاب اور ترتیب نے ایک طرح کا جادو کر دیا ہے۔ تشبیہ، استعارہ، مبالغہ اور دوسری صنعتیں اسی کی پیداوار ہیں۔ فن کار جتنا بلند ہوتا ہے، فن پر اسے جتنا قابو ہوتا ہے حسیات اور پیکر تراشی پر اسے جتنی دسترس ہوتی ہے اس کی تشبیہوں اور استعاروں وغیرہ میں یہ تجریدی رنگ نمایاں ہوتا ہے۔ انیسؔ نے تشبیہ و استعارہ کو ایک نئی کیفیت کی تخلیق کے لیے استعمال کیا ہے اور اس نفاست و کمال میں ان کا نظیر ملنا مشکل ہے۔

اوپر الفاظ کے صوتی پہلو کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ لفظ سے پیدا ہونے والی آواز کو مد نظر رکھنا ضروری ہے۔ وزن، ترنم، نغمہ، اسی کا نتیجہ ہیں اور قافیہ، ردیف، بحر کے ذریعے ان آوازوں کی تنظیم کی

کوشش کی جاتی ہے۔ لیکن ان پابندیوں کے باوجود الفاظ کے دروبست کے بہت سے ایسے مقامات ہیں جو شاعر کے وجدان وذوق سے ترتیب پاتے ہیں۔ یہی سب چیزیں مل کر فصاحت کہلاتی ہیں۔ان چیزوں کی کیفیت، لہجہ اور آہنگ کا خیال، انیس کے کلام میں بڑے سلیقے اور خوبی سے موجود ہے۔اسی بناپر مولانا حالی نے لکھا ہے کہ:

"میر انیس نے......اردو شاعری میں جو کہ ماءِ راکد کی طرح مدّت سے بے حس و حرکت پڑی تھی تموج بلکہ طلاطم پیدا کر دیا......انھوں نے ......زبان کا ایک معتدبہ حصہ جس کو ہمارے شاعروں کے قلم نے مس تک نہیں کیا تھا اس کو شعرا سے روشناس کر دیا...... آج کل یورپ میں شاعر کے کمال کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاتا ہے کہ اس نے اور شعرا سے کس قدر زیادہ الفاظ خوش سلیقگی اور شائستگی سے استعمال کیے ہیں۔اگر ہم بھی اسی کو معیار کمال قرار دیں تو بھی میر انیس کو اردو شعرا میں سب سے برتر ماننا پڑے گا۔"[1]

مسدّس کا ہر بند اپنی جگہ خود ایک اکائی ہے پہلے چار مصرعوں میں خیال کی تدریجی ترقی اور بیت میں ایک قطعیت جو بات کو اپنی جگہ مکمل بھی کر دیتی ہے اور اگلے بند سے اسے مربوط بھی رکھتی ہے۔اس ظاہری تنظیم کا حسن سب سے زیادہ انیس کے یہاں نظر آتا ہے جس میں انھوں نے بیت کو عموماً مردّف رکھنے کی قید اپنے اوپر عاید کر کے ایک نیا حسن بخشا ہے۔ یہاں اس کا موقع نہیں کہ دوسرے مرثیہ گویوں یا حالی و اقبال جیسے متاخرین مسدس لکھنے والوں سے موازنہ کر کے یہ فرق واضح کیا جائے لیکن انیس کا حسن تنظیم اتنی عام اور کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ کوئی بھی مسدس ان کے مرثیہ کے آگے رکھ کر یہ فرق صاف طور پر معلوم کیا جاسکتا ہے۔ بقول امداد امام اثر:۔

"میر صاحب کے تناسب کلام کا کوئی جواب نہیں ہے یہی تناسب ہے جو کسی مرثیہ نگار کو اب تک نصیب نہیں ہوا۔"[2]

---

1. حالی مقدمۂ دیوان (شعر و شاعری) ص 201-200
2. امداد امام اثر: کاشف الحقائق جلد دوم ص488

"انیس کو قدرت زبان، الفاظ پر ان کا عبور، نازک سے نازک مسائل اور کیفیات کے اظہار میں ان کا ملکہ ایک مسلمہ حقیقت ہے جس کے بارے میں کچھ زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں۔ ڈاکٹر اعجاز حسین نے بڑے اچھے انداز میں اس کی طرف اشارہ کیا ہے:

"انیس کو زبان پر وہ قدرت حاصل ہے جو خالق کو مخلوق پر۔ جن الفاظ سے جس موقع پر جو کام لینا چاہتے ہیں وہ خادمانہ اطاعت سے حکم بجا لاتے ہیں۔ ...... سلاست، فصاحت اور روانی میر انیس کے یہاں قدم قدم پر نمایاں ہے۔ یہاں تک کہ کوئی دوسرا شاعر اس معاملے میں مشکل سے ان کا شریک نظر آتا ہے۔"[1]

سادگی، روانی اور بے تکلفی کی ایک بڑی پہچان یہ ہے کہ نظم میں الفاظ کی ترتیب نثر کے قریب آجائے۔ گویا نثر کا فطری پن نظم کی تخلیت اور بالیدگی سے ہم آغوش ہو جائے۔ انیس کے کلام میں اس کی مثالیں بہت زیادہ ملیں گی۔۔۔ ان کے کلام کی دلکشی اور حسن کا بڑا جوہر ہی ان کی یہ خصوصیت ہے۔ مولانا شبلی نے اس پہلو پر اس طرح روشنی ڈالی ہے:

"جب کسی مصرعہ یا شعر کے تمام الفاظ میں ایک خاص قسم کا تناسب، توازن اور توافق پایا جاتا ہے، اس کے ساتھ وہ تمام الفاظ بجائے خود بھی فصیح ہوتے ہیں تو وہ پورا مصرعہ یا شعر فصیح کہا جاتا ہے اور یہی چیز ہے جس کو بندش کی صفائی، نشست کی خوبی، ترکیب کی دلاویزی، برجستگی، سلاست اور روانی سے تعبیر کرتے ہیں...... میر انیس کا تمام کلام اس خوبی سے معمور ہے اور ان کا ہر شعر اس وصف کا مصداق ہے۔"[2]

ویسے تو الفاظ کی یہ ترتیب ہر جگہ لطف اور اثر دکھاتی ہے لیکن مکالموں میں اس کی اہمیت زیادہ ہے۔

1۔ ڈاکٹر اعجاز حسین: مختصر تاریخ ادب اردو ص 54-153

2۔ شبلی: موازنہ انیس و دبیر ص 40

بات چیت کے انداز میں لفظوں کی ترتیب لہجے پر بڑا اثر ڈالتی ہے اور گفتگو میں فطری رنگ کا انحصار بڑی حد تک لب ولہجہ پر ہے۔ انیسؔ کے اسی کمال نے ان کے مکالموں میں بڑی جان پیدا کر دی ہے۔

> "گفتگو اور مکالے کے لکھنے میں بھی کوئی شاعر انیسؔ کا مقابل نہیں ہو سکتا۔ یوں تو گفتگو کا نظم میں ہونا ہی خلاف فطرت ہے لیکن نظم اور بالخصوص مسدس میں جس قدر فطرت کی مطابقت ممکن ہے اتنی انیسؔ کے یہاں موجود ہے۔ انیسؔ جب دو شخصوں کی گفتگو لکھتے ہیں تو الفاظ، طرز کلام اور لب ولہجے میں متکلم اور مخاطب دونوں کی عمر، صنف، سیرت، حیثیت، وقتی قلبی کیفیت، گفتگو کے موقع اور ان کے باہمی تعلقات کا لحاظ رکھتے ہیں۔ امام حسینؑ اور ان کے اقربا کی گفتگو میں جو فصاحت جو تہذیب و متانت انیسؔ نے دکھائی ہے اس کا جواب کہیں نہیں مل سکتا۔...... تحریر میں تقریر کی بے ساختگی پیدا کرنا بڑا مشکل کام ہے لیکن انیسؔ نے نظم میں بعض مکالے اور گفتگوئیں ایسی لکھ دی ہیں کہ ان کو پڑھتے وقت یہ بات خود بخود نظر انداز ہو جاتی ہے کہ وہ نظم میں ہیں۔"[1]

(10)

انیسؔ 1218ھ/1803ء میں ایسے گھرانے میں پیدا ہوئے تھے جس نے شعر و ادب کی خدمت کو اپنی متاع زندگی بنا رکھا تھا۔ کئی پشتوں سے ذوق شعر ان کے خاندان کا رہنما تھا اور اسی کے سہارے سماجی زندگی میں انھیں امتیاز ملتا تھا۔ میر ضاحکؔ، میر حسنؔ، اور ان کے بیٹے میر مستحسن خلیقؔ شاعروں میں نامور تھے۔ میر حسنؔ نے زبان کی صفائی، محاوروں کی خوبی اور مشاہدے کی وسعت کی بنا پر خاص شہرت حاصل کی تھی۔ خلیقؔ نے بھی زبان کی صفائی اور قدرت کلام پر ساری زندگی نظر رکھی۔ خلیقؔ کے بھائی خلق اور مخلوق بھی عروس شعر کو سنوارتے رہتے تھے۔ اسی ماحول میں جب انیسؔ کی پرورش ہوئی تو لازمی طور پر انھیں زبان اور محاورے کی وہ روایت ملی جسے وہ اپنے گھر کی زبان کہتے تھے۔ ایک بڑا فن کار روایت کا لحاظ کرتا ہے ماضی سے

1۔ سید مسعود حسن رضوی: روح انیس ص 44

استفادہ کرتا ہے اور اپنے فن کے تقاضوں کو محسوس کر کے اظہار کی وسعتیں تلاش کرتا ہے۔ سماجی شکنجوں کی وجہ سے وہ کوئی نیا وسیلہ اظہار تو نہیں نکال سکے لیکن اسی موجود وسیلے میں انھوں نے اپنے ہنر اور چابکدستی سے نئی سمتیں دریافت کیں، الفاظ کے نازک فرق ملحوظ رکھ کر بیان و حالات کے نت نئے مدارج سامنے لائے نہ صرف الفاظ کا ایسا وسیع ذخیرہ شاعری میں صرف کیا جو دوسرے شعرا نے استعمال نہیں کیا بلکہ یہ الفاظ اس خوبی، مناسبت اور حسن ترتیب سے لائے کہ ان سے مناظر، حالات اور کیفیات کی ایک بہتر اور دل نشین تصویر مرتب ہو کر سامنے آئی۔

انیسؔ نے اپنے مرثیوں میں جا بجا اپنی شاعری کا مطمح نظر اور معیار بھی بیان کیا ہے۔ اس اعتبار سے وہ دوسرے مرثیہ گویوں سے ممتاز ہیں۔ شاعرانہ تعلّی میں اپنے کلام کو خوب کہنا یا اس کی برتری کے دعوے کرنا دوسری بات ہے لیکن شعر میں لفظ و معنی کی اہمیت، بیانیہ شاعری میں محاکات اور طرز ادا کا درجہ، مضمون کے اعتبار سے الفاظ کا انتخاب، شعری حسن، تناسب اور نزاکت کا احساس انیسؔ نے مختلف جگہوں پر جس جس طرح سے کیا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے ذہن میں یہ خیالات کس طرح آتے ہیں اور شاعری میں وہ انھیں کیا درجہ دیتے ہیں:

قلم فکر سے کھینچو جو کسی بزم کا رنگ — شمع تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ — خوں برستا نظر آئے جو دکھاوں صف جنگ

رزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

روز مرہ شرفا کا ہو سلاست ہو وہی — لب و لہجہ وہی سارا ہو متانت ہو وہی
سامعیں جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی — یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی

لفظ بھی چست ہوں مضمون بھی عالی ہوئے
مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہوئے

ہے کبھی عیب مگر حسن ہے ابرو کے لیے — تیرگی بد ہے مگر نیک ہے گیسو کے لیے
سرمہ زیبا ہے فقط نرگس جادو کے لیے — زیب ہے خال سیہ چہرہ گل رو کے لیے

داند آں کس کہ فصاحت بہ کلامے دارد
ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد

بزم کا رنگ جدا رزم کا میداں ہے جدا — یہ چمن اور ہے زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنواں ہے جدا — مختصر بڑھ کے رلا دینے کا ساماں ہے جدا

دبدبہ بھی ہو مصائب بھی ہوں توصیف بھی ہو
دل بھی محفوظ ہوں رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

انیس کے یہ بیانات تعالی کہہ کر ٹالے نہیں جاسکتے بلکہ ان کے اس نقطہ نظر کی وضاحت ہوتی ہے جو انھوں نے شاعری میں ملحوظ رکھا۔ پہلے انھوں نے بیانیہ شاعری میں محاکات اصلیت کی نقل اور شاعرانہ تجربے کی سچائی کی اہمیت واضح کی ہے۔ بزم کا بیان ہو تو اور جنگ کے میدان کی تصویر کشی ہو تو ان کو اس طرح سامنے آنا چاہیے کہ حقیقت کا دھوکا ہو، تشبیہوں، استعاروں سے مناظر کا ایسا نقشہ پیش کیا جائے کہ پڑھنے والے تفصیلات اپنی طرف سے پورے کرلیں اور تخئیل و احساس کی مدد سے وہ بھی اسی تجربے سے گزرنے لگیں جن سے شاعر دوچار ہوا ہے۔ اس خیال کا انھوں نے اور جگہوں پر بھی اعادہ کیا ہے:

جل جائیں عدو آگ بھڑکتی نظر آئے — تلوار پہ تلوار چمکتی نظر آئے

نقشہ ہو صاف تیغ علی کی صفائی کا — دکھلا دوں ہر ورق میں مرقع لڑائی کا

سطریں بنیں ورق پہ صفیں کا رزار کی — مصرع ہر اک دکھائے برش ذوالفقار کی

اس کے بعد لفظوں کی شیرینی اور ترتیب کی مٹھاس، روزمرہ اور محاورے کی خوبی الفاظ کا انتخاب، بندشوں کی چستی کے ساتھ مضمون کی اہمیت پر بھی زور دیا ہے جسے شاعروں کا ایک حلقہ اس زمانے میں نظر

انداز کر رہا تھا۔ انیسؔ فصاحت کلام اور الفاظ کی نشست کو مد نظر رکھتے ہیں لیکن معنی کو نظر انداز نہیں کرتے اور دونوں کے توازن کو کامیاب شاعری کے لیے ضروری سمجھتے ہیں۔ اس سلسلے میں صنعتوں کے استعمال کے بارے میں اپنا رویہ انھوں نے واضح کر دیا ہے۔ ان کے نزدیک صنائع و بدائع عروس سخن کا زیور ہیں۔ ان سے اس کی دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے اس لیے صنعتوں کو ہمیشہ اسی غایت کا پابند رہنا چاہیے۔ اگر صنائع لفظی یا معنوی اس غایت کو پورا کرنے کے بجائے مقصود بالذات ہو جائیں تو انیسؔ کے نزدیک وہ کلام کا عیب ہیں۔

(11)

یہیں سے ذہن اس خیال کی طرف جاتا ہے جس کے ماتحت بعض لکھنے والوں نے انیسؔ کو ضمیرؔ کا تبع کہا ہے۔ افضل حسینؔ ثابت نے دبیرؔ کی وکالت کے جوش میں یہاں تک لکھ دیا ہے کہ دبیرؔ کی شاگردی سے پہلے انیسؔ فیض آباد میں ضمیرؔ کے آگے زانوے شاگردی تہ کر چکے تھے۔[1] ضمیرؔ کی پیدائش کے سلسلے میں ہم اس روایت کے بے سرو پا ہونے کا ذکر کر چکے ہیں۔ دوسرے نسبتاً محتاط لوگوں نے چونکہ دور تعمیر کے مرثیے کی جدید ساخت کا سہرا سر تا سر ضمیرؔ کے سر باندھ دیا اس لیے انھوں نے انیسؔ کو ضمیرؔ کا تبع یا معنوی شاگرد قرار دیا کیونکہ انھوں نے بھی اسی ساخت میں مرثیے کہے جس کا ایجاد گویا ضمیرؔ نے کیا تھا۔ مرثیہ کی ساخت پر ہم نے خیالات دوسری جگہ ظاہر کیے ہیں۔ اس لیے یہاں ان سے قطع نظر ہم صرف طرز ضمیرؔ اور طرز انیسؔ کے متعلق چند جملے لکھیں گے۔ ضمیرؔ کے طرز نوی کا تجزیہ ہم ان کے بیان میں کر چکے ہیں۔ ضمیرؔ نے بھی یہ دعویٰ کیا ہے کہ جو جو اس طرز میں لکھے وہ ان کا شاگرد ہے۔ تنقید نگاروں کو طرز کے لفظ سے غلط فہمی ہوئی ہے۔ طرز اور ساخت میں فرق ہے۔ طرز بیدل میں ریختہ کہنے کو جب غالبؔ نے قیامت کہا تھا تو ان کے مراد غزل کی ساخت سے نہیں بلکہ انداز کلام سے تھی۔ اسی طرح جب ہم طرز ناسخؔ، طرز مومنؔ، طرز میر کے الفاظ استعمال کرتے ہیں تو ہماری مراد ساخت سے نہیں بلکہ کلام کے معنوی انداز یا رنگ سے ہوتی ہے۔ افسوس ہے کہ جب طرز یا طرز نوی کا ذکر ضمیرؔ کے سلسلے میں آتا ہے تو لوگ اس سے ساخت مراد لیتے ہیں اور اسی وجہ سے مرثیہ کی تنقید میں بعض غلط خیالات چل پڑے ہیں۔ چہرہ اور سراپا میں ضمیرؔ کا طرز نوی

---

1. دربار حسین ص 2

معنی آفرینی، بلندی تخئیل اور استعارہ در استعارہ پر مبنی ہے۔ انیس اس انداز سے کوسوں دور ہیں۔ اور اسے ثابت کرنے کے لیے انیس کے کلام کی مثالیں دینا ضروری نہیں۔

ایک مرثیہ میں سراپا کے بیان میں انھوں نے اس طرز کی طرف اشارہ کر کے اس سے اپنی علاحدگی بھی ظاہر کی ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ سراپا کا یہ انداز جسے ضمیر نے رواج دیا اس عہد کے مرثیہ گویوں میں بہت مقبول تھا اور بیشتر لوگ اسی انداز میں سراپا لکھ کر داد لیتے تھے۔

تحریر سراپا یہ جو مائل ہوئی خاطر حوران مضامیں کی صدا آئی کہ حاضر
پر جس کی طرف دیدہ حق بیں ہوئے ناظر ٹھہری کوئی شے قابل تشبیہ نہ آخر

دل نے کہا کیوں امر فضولی میں یہ کد ہے
دی عقل رسا نے یہ گواہی کہ سند ہے

جس امر سے ہو خاص کو رغبت وہ کرے کام خوش ہوکے عوام اٹھیں تو پھر اس میں ہے کیا نام
دانا کو یہ لازم ہے کہ عائد نہ ہو الزام کیا لطف جو آغاز کا بہتر نہ ہو انجام

جلسہ نہیں مظلوم کی یہ بزم عزا ہے
یاں رونے کی لذت ہے رلانے کا مزا ہے

واقف نہ حقیقت سے ہوئے نور خدا کی پیشانی کو خورشید کہا خوب ثنا کی
نا فہم اچھلنے لگے چپ ہوگئے باکی اشکوں نے بھی رک رک کر کہا یہ عین خطا کی

ہمسر کیا ذرّے کو رخ بازوے شہ کے
کھوئے در شہوار بھی پنجہ سے مژہ کے

جو بات کہ مہمل ہو وہاں چاہیے اہمال زیبا غزل و شعر میں ہے وصف خط و خال
ہاں دیکھ کمیت قلم اچھی نہیں یہ چال اب بڑھتے ہیں عباس صفیں ہوتی ہیں پامال

ہے جوش وغا ضیغم یزداں کے پسر کو
تلوار کو تولا ہے سنبھالا ہے سپر کو

انیسؔ نے اس رنگ سے بڑی حد تک اپنے کو الگ رکھا جسے طرز ضمیرؔ کہا جا سکتا ہے اور اسی لیے ان کے اس دعوے میں صرف زبان و محاورہ کی حد تک نہیں بلکہ نقطہ نظر اور انداز کلام میں بھی صداقت موجود ہے:

جدِ آبا کے سوا اور کی تقلید نہ ہو لفظ مغلق نہ ہوں گنجلک نہ ہو تعقید نہ ہو

یہاں ایک غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان ہے کہ ہمارے کہنے کا شاید یہ مطلب ہو کہ انیسؔ پر ضمیرؔ کا کوئی اثر نہیں۔ یہ سوچنا درست نہ ہوگا۔ ضمیرؔ نے مرثیہ کی روایت میں اپنے خون جگر سے تابندگی اور بلندی پیدا کی۔ انیسؔ کو مرثیہ کی جو روایت ملی اس میں ضمیرؔ کا بھی حصہ تھا اور شاید اور افراد سے زیادہ تھا۔ ایک ہوش مند فن کار کی طرح انھوں نے اپنے پیش رووں سے بہت کچھ سیکھا، ان کی بنائی ہوئی دیواروں کو اپنے وجدان و شعور کے مطابق بلند کیا، ان کے خاکوں میں تجربہ واحساس کے رنگ بھرے اس لیے یہ سوچنا صحیح نہیں کہ ضمیرؔ یا فصیحؔ کا ان پر کوئی اثر نہیں۔ ہر فن کار اپنی ادبی روایت کا امین ہوتا ہے۔ ان معنوں میں دور تعمیر کے مرثیوں نے ان کے فن کو تقویت پہنچائی لیکن تقلید، تتبع، یا شاگرد ہونے کا مفہوم اثر لینے سے مختلف ہے۔ محاکات، بین، خیمہ کے اندر کی زندگی، سفر کا بیان وغیرہ میں فطرت کے مطابق مناظر کی پیش کش دور تعمیر کے مرثیوں کی عام خصوصیت ہے۔ دلگیرؔ فصیحؔ اور خلیقؔ نے بھی اس سلسلے میں اپنے جوہر دکھائے ہیں۔ سادگی بیان و ادا میں ضمیرؔ کا کوئی مخصوص رنگ نہیں اور نہ انھوں نے کبھی اس کا دعویٰ کیا اس لیے انیس کو ضمیرؔ کا متبع قرار دینا دونوں کے انداز کلام سے ناواقفیت کا ثبوت ہے۔

اوپر مرثیہ انیسؔ کے جو چند بند دیے گئے ہیں ان سے یہ بھی واضح ہے کہ انیسؔ سخن فہم اور سخن شناس طبقے کو مد نظر رکھتے تھے اور صرف گریۂ عوام کو اپنا مطمح نظر سمجھ کر سستی شہرت کے متمنی نہیں تھے۔ سوداؔ کے خیالات کی یہ بازگشت ان کے یہاں ماحول سے اثر لے کر اور زیادہ نمایاں ہو گئی ہے۔ نامناسب اور دور از کار تشبیہوں سے، غیر موزوں الفاظ اور اشاروں سے کلام کی تاثیر بھی رخصت ہو جاتی ہے۔ وقت کے سیلاب

میں رعایت لفظی اور صنعتوں کی بازی گری میں مرثیہ گو کو تاثیر کا سرشتہ ہاتھ سے نہیں دینا چاہیے۔ انیسؔ کے زمانے میں لکھنوٴ کی شاعری تصنع اور تکلف میں گرفتار تھی۔ غزل میں اپنا سکہ رواں کرنے کے بعد اس نے مرثیہ کے حدود میں بھی دخل اندازی شروع کر دی تھی۔ سحر البیان کی روانی اور بے تکلفی پر گلزار نسیم کا تکلف اپنی خوشبو پھیلا رہا تھا مذاق سخن کی تبدیلی نے مثنوی جیسی بیانیہ صنف نظم پر اپنی مہر لگا کر اس کے بنیادی خصوصیات اور افادیت کو صدمہ پہنچایا تھا۔ مرثیہ میں بھی اگر یہی مصنوعی فضا چھا گئی تو اس کے وسیع امکانات، تجربہ و مشاہدے کی سچائیاں، فکر و احساس کے ولولے ختم ہو جائیں گے اس لیے انیسؔ نے مرثیہ کی ادبی اور فنی حیثیت کو پیش نظر رکھا اور اسے تصنع اور تکلف کے اس سیلاب سے بچانے کی پوری کوشش کی جو اس کی بلندی ورفعت کو ختم کر دیتی۔ شاعر ماحول کے ہاتھوں ایک حد تک مجبور بھی ہوتا ہے اور اسی مجبوری نے انیسؔ سے بھی جا بجا ایسے شعر لکھوائے ہیں جن میں رعایت لفظی یا بعض صنعتوں کا غیر ضروری استعمال تاثیر کا خون کر دیتا ہے لیکن ایسے مقامات ان کے مرثیوں میں بہت تھوڑے ہیں۔

مجموعی حیثیت سے انیسؔ نے مرثیہ میں شاعری کی بلند ترین خصوصیات کو اپنایا ہے اور اپنی خودداری، بلند بینی، خاندانی روایت پرستی اور وضع داری کے وسیلے سے ایسا شعری نظریہ اختیار کیا جس نے ان کے وجدان اور تڑپ، ذوق و شعور، احساس حسن اور احساس فن سے مل کر شاعری کے بلند ترین نمونے پیش کیے اور اردو مرثیہ میں انھیں وہ بلند مرتبہ دیا جو کسی دوسرے فرد کو حاصل نہیں ہو سکا۔

پانچواں باب

دبیرؔ اور ان کے ممتاز معاصرین

دبیرؔ

انیسؔ کے معاصرین میں دبیرؔ سب سے ممتاز ہیں۔ وہ 1218ھ / 1803ء میں پیدا ہوئے اور انیسؔ کے انتقال کے تین مہینے بعد 1292ھ / 1875ء میں راہی عدم ہوئے۔ مرثیہ گوئی میں ان دونوں کو ایسی شہرت نصیب ہوئی کہ اس سلسلے میں بیشتر جگہ دونوں کا ذکر ساتھ ساتھ ہوتا ہے اور ادب سے عام دلچسپی رکھنے والے مرثیہ گویوں میں عموماً انھیں دونوں سے واقف نظر آتے ہیں۔ ہماری ادبی تاریخ کے تقریباً ہر دور میں ایسی دو نمایاں شخصیتیں نظر آتی ہیں جن کے معتقدین اور لواحقین دونوں میں مقابلہ اور مسابقت کی کیفیتیں ابھار کر ادبی ہنگامہ آرائی کی فضا پیدا کر دیتے ہیں۔ میرؔ و سوداؔ، انشاؔ و مصحفیؔ، آتشؔ و ناسخؔ، ذوقؔ و غالبؔ، انیسؔ و دبیرؔ کے معتقدین کی سرگرمیاں مشہور ہیں۔ مقابلہ و موازنہ تنقید کا لازی عمل ہے اور اگر غیر جانبداری سے ادبی نزاکتوں کو سمجھنے اور معائب کلام کو نمایاں کرنے کی کوشش کی جائے تو اس سے تخلیقی صلاحیتوں کی حوصلہ افزائی ہوتی ہے۔ لیکن اس سرگرمیوں میں جانب داری، گروہ بندی اور عصبیت زور شور سے رواں دواں نظر آتی ہے جس کی وجہ سے تحریر و تقریر میں ان کا صحیح مقام متعین کرنے کی کوششیں بہت کم ملتی ہیں۔ اور شاید یہ انھیں کتابوں کا اثر ہے کہ اب تک جن لوگوں نے اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے ان میں بیشتر اسی رو کے شکار ہو گئے ہیں۔

دبیر اگرچہ دہلی میں پیدا ہوئے تھے لیکن بچپن سے ہی لکھنؤ میں رہے اور یہیں کے ادبی روایات اور علمی فضا سے انھوں نے فیض اٹھایا۔ انھوں نے "کتب درسیہ صرف و نحو منطق و ادب و حکمت وغیرہ مولوی غلام ضامن صاحب سے اور کتب دینیہ حدیث و تفسیر و اصول حدیث و فقہ وغیرہ مولوی مرزا کاظم علی

صاحب سے پڑھی تھیں۔ علاوہ ان کے ملا مہدی صاحب مجتہد مازندرانی اور مولوی فدا علی صاحب اخباری سے بھی مرزا صاحب نے پڑھا تھا۔[1] یہ 1230ھ / 1815ء میں میر ضمیرؔ سے تلمذ حاصل کیا اور تحصیل علم کے ساتھ ساتھ مشق سخن بھی شروع کی۔ دس بارہ سال میں لکھنؤ کے ممتاز مرثیہ گویوں میں شمار کیے جانے لگے۔ اس وقت تک میر انیسؔ فیض آباد میں مقیم تھے۔

اس وقت کے رواج کے مطابق مرزا دبیرؔ نے بھی ابتدا میں مختصر بینیہ مرثیے لکھے مثلاً:

بانو پچھلے پہر اصغر کے لیے روتی ہے

مؤلف حیات دبیرؔ کے مطابق ان کے ابتدائی مرثیوں میں ہے جس میں ماں کی اپنے بچہ کے لیے بے چینی دکھائی گئی ہے اور اس کی ذہنی پریشانی اور جذباتی انتشار کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ ان کی ابتدائی شہرت انھیں مرثیوں کی رقت انگیزی پر منحصر ہے۔ اس کے بعد رواتیوں کو نظم کرنے کے طرف ان کا رجحان نمایاں ہے۔ میر ضمیرؔ نے بھی رواتیوں کے نظم کرنے پر خاص توجہ کی ہے چنانچہ ان کے اثر سے دبیرؔ نے بھی اس طرف قدم اٹھایا اور مختلف کتب شہادت میں جو روایتیں درج ہیں انھیں مرثیوں میں بیان کیا۔ ان رواتیوں میں ضعیف الاعتقاد معتقدین کے لیے بڑی کشش ہوتی ہے۔ عزاداروں کا ایک بہت بڑا گروہ ذہنی سطح کے اعتبار سے ایسے ہی مواد کا طلب گار اور شائق تھا چنانچہ دبیرؔ کی قدرت کلام اور زود گوئی، مطالعہ کتب و معجزات نے اس راستہ میں انھیں بہت کامیاب کیا۔ رواتیوں کی مقبولیت اور لوگوں کی فرمائشوں کی وجہ سے وہ اس قسم کے مرثیے تاحیات لکھتے رہے۔ اگر اس پہلو سے جائزہ لیا جائے تو غالباً ان کے مرثیوں میں سب سے زیادہ روایتیں نظر آئیں گی۔

جیسا کہ ہم اس کے پہلے بھی بیان کر چکے ہیں اس عہد کا لکھنؤ دولت کی فراوانی، آرام و اطمینان، خوش دلی اور خوش باشی میں ممتاز ہو رہا تھا۔ فن و حرفت کی ترقی، علم و ہنر کا عروج بھی اسی فضا کی دین تھا۔ علمائے فرنگی محل اور خاندان اجتہاد نے معقولات و منقولات بیان و ادب، فقہ و علم کلام کو تجر کی اس منزل تک پہنچا دیا تھا کہ لکھنؤ کو سارے ہندستان میں علمی اعتبار سے بھی مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ اس علمی مذاق

---

[1] افضل حسین ثابتؔ: حیات دبیرؔ جلد اول ص 26

نے زندگی کی تکلف پسندی اور اپنے کو نمایاں کرنے کی کوشش نے مل کر ادب میں بھی نئے راستے ڈھونڈے۔ لیکن تاریخ کا کوئی دوسرا تصور یا نیا شعری نظریہ ان کی رہنمائی کے لیے تو موجود تھا نہیں اس لیے ان کی ذہانت نے ایک طرف زبان کی صحت، لب ولہجہ پر زور، حسن وعشق کے خارجی لوازم کا سہارا لیا۔ دوسری طرف انھوں نے فارسی شاعری کے اس رجحان کو اپنا رہنما بنایا جس نے عہد مغلیہ میں ایک خاص رنگ اختیار کر لیا تھا۔ ہمارا اشارہ ان خصوصیات کی طرف ہے جنہیں مثالیہ، خیال بندی اور مضمون آفرینی کہتے ہیں۔ ان کے بارے میں شبلی لکھتے ہیں:

"مثالیہ: یعنی کوئی دعویٰ کرنا اور اس پر شاعرانہ دلیل پیش کرنا۔ اس طرز کے بانی کلیم علی قلی، سلیم۔ مرزا صائب اور غنی ہیں۔ یہ طرز نہایت مقبول ہوا یہاں تک کہ شاعری کے خاتمہ تک قائم رہا[1]

"خیال بندی اور مضمون آفرینی: یہ وصف تمام متاخرین میں ہے لیکن اس طرز خاص کا نمایاں کرنے والا جلال اسیر ہے جو شاہ جہاں کا ہم عصر ہے۔ شوکت بخاری، قاسم دیوانہ وغیرہ نے اس کو زیادہ ترقی دی اور ہمارے ہندستان کے شعرا بیدل اور ناصر علی وغیرہ اسی گرداب کے تیراک ہیں۔"[2]

سماجی نظام کی یکسانی اور مادّی حالات کی مطابقت نے اردو شعرا کو بھی اسی راستے پر ڈالا کہ وہ فارسی کی واقفیت سے فائدہ اٹھا کر اس رنگ سخن میں اپنی طبیعت کے جوہر دکھائیں فارسی کی عام تعلیم نے انھیں اس طرز کلام سے مانوس کر ہی رکھا تھا۔ سماجی حالات نے ان کے مذاق سخن کو بڑی حد تک اسی طرز پر ڈھالا تھا۔ چنانچہ اس رجحان نے آصف الدولہ کے زمانے ہی سے زور پکڑنا شروع کر دیا اور غازی الدین حیدر کے عہد تک اس نے بڑی تقویت حاصل کر لی۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر نے مختصر الفاظ میں اس کا بڑی اچھی طرح ذکر کیا ہے:

"فنّی اعتبار سے لکھنؤ کے مسلک شاعری میں اظہار کمال کا جذبہ نمایاں تھا۔ بلند ذہنی وجذباتی تجربات کی کمی، نمائش، تکلف اور تصنع کے علاوہ اس کا ایک بڑا

1، 2 شبلی: شعر العجم جلد سوم ص 18-19

محرک لکھنؤ کا علمی اور مکتبی ماحول خصوصاً متاخرین شعرائے فارسی کے کلام کا مطالعہ تھا۔ سودا کی دنیا میں واردات کو پہلے ہی سے بہت کم بار حاصل تھا۔ مشاہدات حسن اور معاملات عشق بھی اظہار کمال کا زیادہ ساتھ نہ دے سکے چنانچہ شعرائے لکھنؤ نے خیالی فضاؤں میں پرواز شروع کی۔ تخیل و مبالغہ شاعری کی جان ہیں لیکن جب شاعری کا تعلق حقیقت سے ٹوٹ جاتا ہے تو ان کی کارفرائی ماورائے حقیقت ہی نہیں ماورائے خیال بن جاتی ہے۔ تخیل آفرینی اور مبالغہ آرائی کی یہ روش قصیدے کے لیے پہلے مخصوص تھی لیکن متاخرین شعرائے فارسی نے اسے غزل میں بھی داخل کر دیا تھا۔ انھیں کے نمونے پر لکھنؤ میں بھی تخیل آفرینی شاعری کا بڑا جوہر سمجھی جاتی تھی۔"[1]

اس بیان میں ہمیں صرف یہ اضافہ کرنا ہے کہ مرثیہ گوئی چونکہ حصول ثواب کا بھی ذریعہ سمجھی جاتی تھی اس لیے بہت دنوں تک اسے شاعری کے دربار میں جگہ نہیں دی گئی۔ جب ذہین اور طباع شعرا نے اس میں وسعتیں پیدا کیں، شاعرانہ نزاکتوں اور عروضی پابندیوں کے حلقے میں اسے آگے بڑھایا اور دوسرے تمام اصناف سے کنارہ کش ہو کر اسی کی زلفیں سنوارنے میں لگ گئے تو نازک خیالی اور مضمون آفرینی کے لیے ان کے دل میں اس وجہ سے اور بھی کشش پیدا ہوئی کہ مرثیہ کو وہ ایک ہمہ گیر صنف بنانا چاہتے تھے۔ جس کی طرف سودا نے مشکل ترین وقائق کہہ کر اشارہ کیا تھا۔ اپنی قدرت کلام علمی معلومات اور تخیل کی جولانی کے اظہار کے لیے انھیں ایک میدان بھی درکار تھا اور اس الزام سے بھی بچنا تھا کہ قصیدہ و غزل کو مشکل سمجھ کر انھوں نے مرثیہ میں پناہ لی ہے۔ چنانچہ مرثیہ میں اس رنگ سخن نے اپنی جگہ بنائی اور یہی وہ طرز نوی ہے جس کے آغاز کا سہرا میر ضمیر کے سر ہے۔ اس کا بیان میر ضمیر کے ذکر میں آچکا ہے۔

ضمیر کے شاگرد دبیر نے اس طرز کو اپنے استاد سے لیا اور اپنی جدت فکر اور علوِ تخیل سے ان بلندیوں پر پہنچا دیا جہاں اس مذاق کے لوگوں نے اسے سرمایہ کمال قرار دیا۔ مشرقی علوم سے گہری واقفیت، پرہیزگاری

---

[1] ڈاکٹر ابو محمد سحر: مطالعہ امیر ص 41

اور خدا ترسی، کتب سیر و احادیث پر نظر نے دبیرؔ کے مزاج کو ایک عالمانہ رنگ دیا تھا۔ ان کے طرز زندگی نے اسے اور گہرا کر کے ان کے مذاق سخن کی اس طرح پرورش کی کہ علمیت کے اظہار مشکل پسندی اور خیال آفرینی کو وہ سرمایہ شاعری سمجھنے لگے اور یہ خصوصیتیں ان کے طرز کلام کا لازمی حصہ بن گئیں۔ اس سے پہلے کہ ہم ان کے خصوصیات کلام کا جائزہ لیں۔ یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ وہ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک دین دار مسلمان تھے اور اپنی شاعری کو دین کی خدمت سمجھتے تھے۔ مرثیہ کا اصل مقصد ان کے نزدیک آل رسول کے مصائب کے بیان سے لوگوں کو رلانا تھا اور یہ مقصد خیال آفرینی اور بلندی فکر کے تصنع و تکلف سے حاصل نہیں ہو سکتا تھا۔ اس لیے انھوں نے مرثیہ گوئی میں دو انداز اختیار کیے۔ چہرہ سراپا، جنگ کو انھوں نے اپنے مذاق کے مطابق قدرت کلام اور زور طبیعت دکھانے کے لیے رکھا اور رخصت، شہادت، بین میں سادگی بیان سے درد انگیز واقعات ظاہر کیے۔ ایک رباعی میں خود بھی اس کی وضاحت کی ہے۔

ہے رزم سراپا تو زباں اور ہی ہے اور بین کے مابین بیاں اور ہی ہے
کس درجہ بلند ہے تری فکر دبیرؔ کہتی ہے زمیں یہ آسماں اور ہی ہے

چہرہ اور سراپا میں مضمون آفرینی دبیرؔ کی امتیازی خصوصیت ہے۔ مضمون آفرینی کے لیے قوت تخئیل اور بلندی فکر کی ضرورت ہوتی ہے جن کی مدد سے شاعر موضوع کو نئے نئے پیرایوں سے بیان کرتا ہے اور زور طبیعت سے اس میں نئے نئے پہلو پیدا کرتا ہے۔

ابو طالب کلیم کے متعلق شبلی کے یہ الفاظ دبیرؔ پر بھی صادق آتے ہیں:

"جس چیز کو لوگ مضمون آفرینی کہتے ہیں کلیم کے ہاں اس کی اس قدر بہتات ہے کہ ہر قصیدہ گویا مضامین کا ایک انبار ہے۔ قصائد کی تمہید اکثر اصلی واقعات سے شروع کرتا ہے مثلاً موسم کی گرمی اور سردی یا سفر کی سختی، پہاڑوں کی دشوار گزاری لیکن خیالی مضمون آفرینیاں کر کے ایک طلسم بنا دیتا ہے جس کو واقعیت سے کچھ علاقہ نہیں ہوتا۔[1]

1۔ شبلی: شعر العجم جلد سوم ص 192

دبیؔر کے یہاں بھی خیالی مضامین کی ایسی ہی فراوانی ہے۔ سوچ سوچ کر نئی نئی باتیں پیدا کی گئی ہیں اور دور دور کی کوڑیاں لا کر بساط سجائی ہے جسے پڑھ کر ان کی تلاش کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ مثلاً حضرت علی اکبر کے سراپا میں ناک کے بیان میں اس طرح کی خیال آرائیاں ملتی ہیں'

بنی کی ثنا شل قلم زیب ورق ہے　　انگشت ید قدرت حق کہئے تو حق ہے
ابرو کے شرف کا سر بنی پہ سبق ہے　　یہ ناخن انگشت ید قدرت حق ہے

دل شیعوں کا چیدہ نہ کیوں اس سے سدا ہو
ممکن نہیں ناخن سے کبھی گوشت جدا ہو

خورشید جبیں کا سر بنی ہے یہ اظہار　　خورشید یونہی نیزے پہ کل ہوگا نمودار
توبہ کہاں نیزہ کہاں بنی خوش اطوار　　چشم علی اکبر ہے در رحمت غفار

دربان کہوں ابرو کو یہاں میں تو بجا ہے
بنیٔ مُبیں حاجبِ ابرو کا عصا ہے

بنی کا کھلا بیچ میں آنکھوں کے یہ اسرار　　ہے بیچ میں اک تکیہ دو جانب ہیں دو بیمار
بیمار ہیں مخمور مئے الفت غفار　　بے ہوشی میں اک تکیہ دو جانب ہیں دو بیمار

پلکوں کے سوا نام کو بستر نہیں رکھا
سونا کہاں تکیے پہ کبھی سر نہیں رکھا

پھر مدحتِ بنی میں مری عقل رسا ہے　　نیزہ ہے نہ تکیہ ہے نہ خامہ نہ عصا ہے
اب ہم سے محبان علی پوچھیں یہ کیا ہے　　ہشیار ہوشیار یہ غش ہونے کی جا ہے

بنی کی زیارت کرو آداب سے ہٹ کر
اک جا ہوا ہے نور دو عالم کا سمٹ کر

پہلے تو ناک کی مثال قلم سے دی پھر قدرت حق کے ہاتھ کی انگلی بتا کر ابرو کو ناخن سے تشبیہ دی۔ پھر نیزہ سے تشبیہ دے کر پیشانی کو آفتاب بتا کر یہ گریہ خیز مضمون پیدا کیا کہ کل یہی آفتاب یعنی سر علی اکبر نیزے پر چڑھے گا۔ پھر اس پر ترقی دے کر آنکھ کو رحمت خدا کا دروازہ بتایا اور بھوؤں کو دربان اور دربان کا عصا ناک کو کہا۔ پھر اس مضمون کو ترقی دے کر یہ کہا کہ ناک دونوں آنکھوں کے درمیان تکیہ کی طرح ہے اور مردم بیمار (پتلیاں) ادھر ادھر ہیں۔ مگر یہ معمولی بیمار نہیں ہیں بلکہ خدا کی محبت کی شراب سے ایسے مست و مخمور ہیں کہ بے ہوشی میں بھی خدا کے سوا کسی پر تکیہ نہیں کرتے۔ اور پلکوں کے سوا نام کو بھی بستر نہیں رکھتے۔ اس کے بعد ان تمام مضامین پر ترقی کر کے کہتے ہیں کہ ناک نہ قلم ہے نہ نیزہ، نہ عصا نہ تکیہ (صنعت رجوع) بلکہ وہ عالم کا نور سمٹ کر ایک جگہ ہو گیا ہے اس لیے غش ہونے کا مقام ہے۔ نور کی تجلی سے حضرت موسیٰ کو غش آ گیا تھا۔ اس لیے غش ہونے کا مقام قرار دیا دونوں آنکھیں عالم نور ہیں اور ان میں سے ناک کا راستہ ہے اس لیے دو عالم کا چشمۂ نور سمٹ کر ناک میں آ گیا ہے۔

اس طرح مضمون میں مضمون پیدا کر کے طبیعت کی جولانی دکھانا دبیرؔ کا کمال ہے اور ضمیرؔ کے "طرز نوی کو" اس حد تک پہنچانے کا سہرا انھیں کے سر ہے۔ مضمون پیدا کرنے میں وہ مختلف رعایتوں اور نزاکتوں کا خیال رکھتے ہیں اور متعدد صنعتیں صرف کرتے جاتے ہیں۔ جناب عون و محمد کے گھوڑوں کا بیان دیکھئے:

ہے رخش دو پایہ قلم اور عمر میں کوتاہ — مدحِ فرس عون میں کیا قطع کرے راہ
گر ماہِ گزشتہ کی طرف جائے یہ ناگاہ — تو ماہ گزشتہ سے بھی بڑھ جائے کئی ماہ

یہ عمر کی سرعت نہ یہ تیزی ہے اجل کی
لاتا ہے خبر دم میں ابد اور ازل کی

یہ رخش دو رخشِ فلک پیر سے ہم زیں — ہے کاہ چراگاہ اسے خوشۂ پرویں
طوفان دمِ قطرہ زنی، کوہ بہ تمکیں — خورشید رخ و بدر رکاب و ملک آئیں

ہر چند کہ آتش ہے غذا کبک دری کی
پر گرمی و شوخی کہاں اس رشک پری کی

شبدیز فلک سامنے ان کے کمری ہے نبض ان کی شرر سانس نسیم سحری ہے
آنکھوں میں وہ شوخی ہے کہ شیشے میں پری ہے سایہ ہے ہما، نقش قدم کبک دری ہے

چلنے میں اگر نرم روی مد نظر ہو
آنکھوں میں پھرے اور نہ مردم کو خبر ہو

ایک دوسرے مرثیہ میں حضرت عباس کے گھوڑے کا ذکر اس طرح ہے:

نے چرخ کے سو دورے نہ اک رخش کا کاوا دیتا ہے سدا عمر رواں کو یہ بھلاوا
یہ قسم ہے ترکیب عناصر کے علاوا اللہ کی قدرت ہے نہ چھل بل نہ چھلاوا

چلتا ہے غضب چال قدم شل ہے قضا کا
توسن نہ کہو رنگ اڑا ہے یہ ہوا کا

گردوں ہو کبھی ہم قدم اس کا یہ ہے دشوار وہ قافلہ کی گرد ہے یہ قافلہ سالار
وہ ضعف ہے یہ زور' وہ مجبور یہ مختار یہ نام ہے وہ ننگ ہے یہ فخر ہے وہ عار

اک جست میں رہ جاتے ہیں یوں ارض و سما دور
جس طرح مسافر سے دم صبح سرا دور

شوخی میں پری حسن میں ہے حور بہشتی طوفان میں راکب کے لیے نوح کی کشتی
کب ابلق دوراں میں ہے یہ نیک سرشتی یہ خیر ہے وہ شر ہے یہ خوبی ہے وہ زشتی

صحرا میں چمن، فصل بہاری ہے چمن میں
رہوار ہے اصطبل میں تلوار ہے رن میں

تلوار کے بیانات میں بھی خیالی مضمون آفرینی کا یہی حال ہے۔ امام حسین کی تلوار کے بیان سے چند بند پیش کیے جاتے ہیں تاکہ خیال آرائی اور مبالغہ کے زور کا اندازہ کیا جا سکے:

پھل وزن میں تھا پھول تجلی میں نخل طور   گرمی میں محض نار تو نرمی میں صاف نور

آسیب سایہ، چال پری، قبضہ چشم حور   خود لہر، آب زہر، تڑپ قہر، شور صور

یوں دفعتاً زمیں سے گئی آسمان کو

جس طرح غصہ آئے کسی ناتوان کو

سیبِ بہشت، رونق اسلام فتح جنگ   الماسِ تیغِ شہ کا تھا سنگ رنگ ڈھنگ

چمکی جو یہ سروں پہ سواروں کے بے درنگ   یوں جی چھٹے دلیروں کے تیغوں سے جیسے زنگ

نے گردنیں تھیں دوش پہ نے فرق خود میں

تیغ علی تھی خود میں، سران کے گود میں

سایہ گرا تو بولی سنبھل میرے ساتھ چل   ہل چل پہ مہرباں ہوئی چل میرے ساتھ چل

للکاری روح کو کہ نکل میرے ساتھ چل   آواز دی بسوے اجل میرے ساتھ چل

ہل جاتے تھے زمین و فلک اونچ نیچ میں

کہتی تھی موت کون پڑے تیرے بیچ میں

اک ضرب میں یہ رنگ کے سو رنگ کرتی تھی   روشن بصورتِ مہِ نو رنگ کرتی تھی

ہر خار قد کو یہ گل اورنگ کرتی تھی   پیاسے جو خوں کے تھے انھیں چورنگ کرتی تھی

روپوش ریت میں تھیں لب جو کی مچھلیاں

دریا میں جاکے چھپتی تھیں بازو کی مچھلیاں

سایہ دو نیم، رنگ دو نیم اور بو دو نیم   روکا یہاں شمار ہے کیا آبرو دو نیم

ہر بار چار آئینہ تھا چار سو دو نیم   سینے میں دل تو دل میں ہر اک آرزو دو نیم

دل خوب اس کے کاٹ کی لذت سمجھتا تھا

کٹتی تھی جو گھڑی وہ غنیمت سمجھتا تھا

صبح کا منظر بیان کرنے میں بھی اس انداز کو برقرار رکھا ہے۔ زورِ تخیل سے نئے استعارے اور تشبیہیں استعمال کی ہیں جن سے ان مناظر سے الگ ایک دوسری دنیا تعمیر ہو جاتی ہے اور ذہن سلسلہ وار ایک مضمون کے بعد دوسرے مضمون میں اور ایک استعارے کے بعد دوسرے استعارے میں ڈوبتا چلا جاتا ہے۔ یہ ایک سجی سجائی بھول بھلیاں کی سی کیفیت ہے جس میں ایک کمرے سے دوسرے کمرے میں آدمی بڑھتا جاتا ہے اور ہر کمرے کے نقش و نگار اس کی نگاہوں کو اپنی طرف کھینچ کر لطف و حیرت میں گم کر دیتے ہیں۔

گلگونۂ شفق جو ملا حور صبح نے — اسپند مشک شب کو کیا نور صبح نے
گرمی دکھائی روشنی طور صبح نے — ٹھنڈے چراغ کر دیے کافور صبح نے

لیلائے شب کے حسن کی دولت جو لٹ گئی
افشاں جبیں سے نجم درخشاں کی چھٹ گئی

پیدا ہوا سپیدۂ طلعت نشانِ صبح — معبود کا وہ ذکر وہ لطفِ اذانِ صبح
باندھا عمامہ نور کا پہنا کتان صبح — چرخ چہارمی پہ گیا خطبہ خوان صبح

منہ سب کے سوئے قبلۂ امید ہوگئے
سرگرمِ سجدہ عیسیٰ و خورشید ہوگئے

آیا عروج پہ شہ گیتی ستانِ مہر — لی روز نے پناہ بزیر نشانِ مہر
پرچم کشا ہوا علم زرفشانِ مہر — ظاہر ہوئی زمانے پہ تاب و توانِ مہر

نیزہ کرن کا دیدۂ گردوں میں ڈال کے
مغرب میں پھینکی رات کی پتلی نکال کے

جلاد چرخ نے رخ آفاق فق کیا — بدلا جہاں کا رنگ جو خونِ شفق کیا
اس دور نے قمر کو الٹ کر رمق کیا — سورج کو جب عروج ملا شکرِ حق کیا

خورشید صبح کا گلِ دستار ہوگیا
پردہ افق کا غیرتِ گلزار ہوگیا

یونس وہاں ماہی شب میں نہاں ہوا   کنعانِ بامراد سے یوسف عیاں ہوا
لیلائے شب کے حسن کا گلشن خزاں ہوا   عالم تپ فراق سے گرمِ فغاں ہوا

مجنوں کے رنگ رخ کی طرح دھوپ زرد تھی
تھی صبح یا زمانے کی اک آہ سرد تھی

جو لوگ مناظر کی فطری تصویر کشی کے پسند کرنے والے ہیں انھیں اس طرز سخن سے الجھن ہوگی لیکن یہ اختلاف مذاق کی بات ہے۔ مبالغہ آرائی اور مناظر کی انتہائی صورت پیش کرنا عربی اور فارسی کے معیار شعر کی قدیم خصوصیت ہے۔ ابوالفرح قدامہ نے نقد الشعر میں لکھا ہے۔

"بہترین مذہب غلو و مبالغہ ہے اور یہی وہ طریقہ ہے جس کی طرف ہمیشہ سے سخن شناس اور بافہم شعرا کا میلان رہا۔" [1]

"ہر وہ شخص جو غلو میں افراط کرنے والا ہو جب بھی حد موجود سے خارج ہونے والی باتوں کا ذکر کرے تو اس سے ہرگز یہ مقصود نہیں ہوتا کہ اس نے واقعی اپنے خیال میں اسے ایسا ہی تسلیم کر لیا بلکہ اس کی غرض صرف یہ ہوتی ہے کہ ناممکن امر کے ذریعہ سے توصیف کے دائرے میں وسعت کردے۔" [2]

اس میں ہندستان کے فارسی شعرائے متاخرین نے مضمون آفرینی کا نیا راستہ نکالا جس میں اصل موضوع کو ہو بہو پیش کرنا یا اس کے لیے ایسی تشبیہیں اور استعارے استعمال کرنا کہ اس کے اصل خصوصیات ابھر کر سامنے آجائیں ان لوگوں کا مقصود نہیں تھا۔ وہ تو دکھانا چاہتے تھے کہ ایک بات کو وہ کتنے

---

1. عقد السحر کی شرح نقد الشعر ص 55
2. عقد السحر ص 57

طریقوں سے ادا کر سکتے ہیں، بیان میں کتنی صنعتوں کا استعمال کر سکتے ہیں، سوچ سوچ کر اس منظر یا مضمون کے لیے کیسی کیسی مثالیں لا سکتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دبیرؔ کا کلام دیکھا جائے تو ان کے یہاں خیال کے عجیب عجیب مرقعے نظر آتے ہیں اور ان کی تلاش و جستجو کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ اوپر ہی کے بیان کو لیجئے تو پہلے بند میں ایک دلہن کا استعارہ پیش کیا گیا ہے اور اسی کی رعایت سے اسپند کرنا، گرمی دکھانا، چراغ ٹھنڈے کرنا اور پیشانی سے افشاں کا چھٹنا بیان کر کے اس دعوے کو شاعرانہ دلیلوں سے مکمل کیا ہے۔ دوسرے بند میں اذاں، نماز، اور اس کے لیے عمامہ و کتان، منبر و خطبہ، آفتاب کا چوتھے آسمان پر ہونا گویا چار زینوں پر بلند ہونا بیان کیا ہے جو حضرتِ عیسیٰ کی بھی جگہ ہے۔ یہ تصویر بھی مکمل کر دی گئی ہے تیسرے بند میں بادشاہت اور سلطنت گری کا ماحول پیش کر کے آفتاب کو فتح مند بادشاہ قرار دیا۔ اس کے سایہ میں لوگ پناہ گزیں ہوئے علم کھلا، جنگ آزمائی ہوئی، کرن کا نیزہ استعمال ہوا اور رات کی سیاہ پٹی نکال پھینکی گئی۔ اسی طرح باقی بندوں کی ترکیب ہے۔ ابتداء میں ایک استعارہ بیان کیا گیا ہے، باقی مصرعوں میں اسی پیکر یا تصور کی وسعت دی گئی ہے اور تفصیلات سے اسے ثابت کیا گیا ہے۔ اسے مثالیہ کہتے ہیں۔ بعض لوگوں نے اسے صنعت احتجاج بہ دلیل کے نام سے بھی یاد کیا ہے۔ فارسی میں کلیمؔ اور صائبؔ اس کے لیے خاص شہرت رکھتے ہیں۔ اردو میں ناسخؔ نے اس انداز کو اپنایا اور ان کی وجہ سے اس دور میں اس کا رواج ہوا۔ آنکھوں کے بیان میں دبیرؔ نے ایک جگہ اس کا استعمال بڑی خوبی سے کیا ہے:

کیوں مد نظر چشم کو گردش ہے ہر اک بار — پہلو کو بدلتے ہیں مگر مردم بیمار
ابرو کے قرینے سے کھلا چشم کا اسرار — ہیں نور کے گہوارے میں عیسیٰ خوش اطوار

یاں پنجۂ مریم کہوں پنجے کو پلک کے
گہوارے میں عیسیٰ کو سلاتی ہیں تھپک کے

زیادہ مثالیں دے کر شاید بات کو اور واضح کیا جا سکے اور اس انداز کلام کے کچھ اور پہلو سامنے آجائیں لیکن اس مقالے میں اس کی گنجائش نہیں، پچھلے صفحات میں ہم نے دبیرؔ کے طرز سخن کے اہم پہلو نمایاں کر دیے ہیں جن سے مرثیہ میں ان کے اضافوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر فاروقی نے اسے اس طرح لکھا ہے:

"مرزا صاحب کی مضمون آفرینیوں، صناعیوں اور ژرف نگاریوں نے ہمیں پہلی مرتبہ وہ سرمایۂ شعر و ادب عطا کیا ہے جسے ہم سخن آفرینانِ فارس کے مقابلے میں فخر کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔ تاریخ و ادب کے زاویے سے یہ ایک بہت بڑا کارنامہ تھا۔ مرزا صاحب نے وقت کی ایک بڑی ضرورت پوری کی اور اپنے کمال فن کے سہارے ہندستان کے اسی عملی طبقے سے جو فارسی سے حد درجہ مسحور مرعوب تھا اردو کی ایک ترقی یافتہ زبان منوالیا۔"[1]

شبلی کا موازنۂ انیس و دبیر انیس کی حمایت میں ایک حد تک اک طرفہ اور جانب دارانہ قرار دیا گیا ہے۔ اس میں بعض کمزوریاں ضرور ہیں لیکن ایسا نہیں کہ شبلی دبیر کی بنیادی خصوصیت یا امتیازی طرز سخن سے واقف نہیں یا اس پہلو کو وہ نظر انداز کر جاتے ہیں۔ فارسی شاعری میں اس رنگ کے بارے میں ان کے بعض خیالات شعر العجم کے حوالے سے پیش کیے جا چکے ہیں۔ موازنہ میں بھی انہوں نے دبیر کے اس کمال کا اعتراف کیا ہے:

"میر انیس اور مرزا دبیر میں اصلی ما بہ الامتیاز جو چیز ہے وہ خیال بندی اور دقت پسندی ہے اور یہی چیز مرزا صاحب کے تاج کمال کا طرہ ہے۔ اس میں کچھ شبہ نہیں کہ مرزا صاحب کی قوت متخیلہ نہایت زبردست ہے۔ وہ اس قدر دور کے استعارات اور تشبیہات ڈھونڈھ کر پیدا کرتے ہیں کہ وہاں تک ان کے حریفوں کا طائر وہم پرواز نہیں کر سکتا۔ راست نما اور دلفریب (لیکن غلط) استدلال جو شاعری کا جزو اعظم ہے ان کے ہاں نہایت کثرت سے پایا جاتا ہے۔ وہ قوت متخیلہ کے زور سے نئے نئے اور عجیب دعوے کرتے ہیں اور خیالی استدلال سے ثابت کرتے ہیں۔ مبالغہ کے مضامین جو پہلے شعرا باندھ چکے تھے

---

1 ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی: دبستان دبیر ص 154

اور بہ ظاہر نظر آتا تھا کہ اب اس کی حد ہو چکی ان کو وہ اس قدر ترقی دیتے ہیں کہ پہلے مبالغے ان کے مقابلے میں ہیچ ہو جاتے ہیں۔"[1]

شاعرانہ تکلف اور تصنع کا ایک جز صنائع معنوی و لفظی کا استعمال ہے جسے اس طرز کے شعرا و ادبا نے اپنے کلام میں استعمال کیا ہے۔یوں تو مضمون آفرینی اور خیال بندی میں بھی صنعتوں کا جز شامل ہوتا ہے جیسا کہ شبلی نے بیان کیا ہے:

"جس چیز کو لوگ مضمون آفرینی کہتے ہیں اس کی تحلیل کی جائے تو وہ یا کوئی نیا استعارہ یا تشبیہ ہوتی ہے یا کوئی انوکھا مبالغہ ہوتا ہے یا کوئی شاعرانہ دعوی ہوتا ہے جو دراصل صحیح نہیں ہوتا لیکن شاعر اس کا مدعی ہوتا ہے اور شاعرانہ استدلال سے ثابت کرتا ہے اسی کو حسن تعلیل بھی کہتے ہیں۔"[2]

لیکن مشکل پسندی اور اظہار کمال کی خواہش نے لفظی مرصع کاریوں اور معنوی پیچیدگیوں کی طرف شعرا کو راغب کیا تھا جس کی وجہ سے علم بدیع کی ترتیب ہوئی۔دبیر بھی چونکہ اس عالمانہ رنگ میں اپنے کو ممتاز کرنا چاہتے تھے اس لیے انھوں نے اپنے مرثیوں میں ایسی صنعت گریوں سے کام لیا ہے جس سے ان کی قدرت کلام کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ثابت لکھتے ہیں:

"علمائے معانی و بیان کا ارشاد ہے کہ ہر شاعر و ناثر صنائع لفظی میں معانی کو مقدم رکھے۔ایسی صنعت نہ ہو کہ الفاظ تو پیارے معلوم ہوں مگر مطلب خاک نہ کھلے۔اب دیکھیے کہ ان شکل صنائع میں مرزا صاحب کس قدر کامیاب ہوتے ہیں اور ان کی نظم کس قدر با معنی ہوتی ہے۔ان صنائع میں بے ساختہ پن قائم رکھنا بہت مشکل ہوتا ہے۔کیونکہ عموماً آورد ہوتی ہے مگر جن شعرا کو زبان پر پوری قدرت ہے اور طبیعت تیز اور دماغ سلیم ہے ان کے کلام میں باوصف ایسے صنائع

---

1. موازنۂ انیس و دبیر ص 2-301
2. شعر العجم جلد سوم ص 195

کے بھی کبھی کبھی روانی و بے ساختہ پن قائم رہتا ہے۔ ہمارے مرزا صاحب ایسے

کاملوں کے سر تاج ہیں۔"[1]

مرزا دبیرؔ کے صنائع و بدائع کے چند نمونے حیات دبیر سے یہاں پیش کیے جاتے ہیں تا کہ ان کے رنگ سخن کا یہ پہلو بھی سامنے آجائے:

صنعت مقلوب مستوی:(صرف دوسرا مصرع)

پرزے نہ کرو مصحف اسلام ہمارا　　　آرام ہمارا ہے یہ آرام ہمارا

صنعت مقلوب کل: جو لفظ ایک مصرع کے اول یا آخر میں ہے اس کا معکوس دوسرے مصرعوں میں ہے:

راہ ایسی سیہ بختی لشکر سے ہوئی تار　　　رات ایک طرف ظلمت دوزخ تھی نگوں سار

راس آئی نہ یہ جنگ ہوئے جینے سے بے زار　　　راز اس میں یہ تھا تیغ گلے کا ہوئی تھی ہار

ہے صنعت مقلوب کا اول تو بجا ہے

آخر ولد القلب ہر اک اہل جفا ہے

ردالعجز علی الصدر: جو لفظ پہلے مصرعے کے آخر میں آئیں وہی دوسرے مصرعے کے شروع میں آئیں:

عالم کا فخر ہوں کہ میں عالی وقار ہوں　　　عالی وقار ہوں کہ میں حق پر نثار ہوں

حق پر نثار ہوں کہ میں طاعت گزار ہوں　　　طاعت گزار ہوں کہ میں الفت شعار ہوں

الفت شعار ہوں کہ میں عاشق خدا کا ہوں

عاشق خدا کا ہوں کہ میں دل مصطفا کا ہوں

---

1. حیات دبیر جلد اول ص 189

صنعت غیر منقوط:

حر حملہ ور ہوا کہ اسد حملہ در ہوا　　وہ حملہ ور اُدھر اِدھر اسلام ور ہوا
سرگرم معرکہ سر اعدا اگر ہوا　　وہ گل کھلا کہ لالۂ کہسار سر ہوا

اہل حسد کو درس اُدھر آہ آہ کا
حور و ملک کو درد ادھر واہ واہ کا

صنعتِ منقوط:

تیزی تبِ تیغ نے بخشی نئی خفت　　بے چین شقی بخت بنی جبن بہ نیت
چینی ختنی چیں بجبیں پشت بجنت　　نے جی بچے نے تن بچے نے زین نزینت

نے چینِ جبیں نے ذقنِ زشت نہ بنی
نے نبض تجنبش نہ تن زشت نہ بنی

مسجع: ہر لفظ کے مقابل جب دوسرا ہم وزن لفظ لایا جائے:

ہر قابض ارواح ہیں کفار کی خاطر　　ہم مرہم آرام ہیں دیندار کی خاطر
ہم ضربت صمصام ہیں اشرار کی خاطر　　ہم قوت اسلام ہیں ابرار کی خاطر

ہم پردۂ ستاری وغفاریِ رب ہیں
ہم خنجر قہاری وجباریِ رب ہیں

صنعت لف ونشر مرتب:

اُس رخش سے برق وشرر وشعلہ وسیماب　　لرزندہ و شرمندہ و درماندہ و بے تاب
خورشید و سحاب فلک و انجم و مہتاب　　سوزاں و خروشاں و سراسیمہ و بے خواب

بازار گل و موج و صبا سرد ہے اس سے
وہ داغ ہے وہ آب ہے وہ گرد ہے اس سے

صنعت جمع:

شمع وچراغ وآئینہ وصبح وآفتاب   باغ وبہار ویاسمن ولالہ و گلاب

ناہید وبدرومشتری وقطب وماہتاب   آب حیات لعل بدخشاں دُرِ خوش آب

یوسف اور اس کے سارے خریدار اک طرف

سب اک طرف یہ روے ضیا بار اک طرف

دبیرؔ کے یہاں صنائع وبدائع کی کثرت اور ان کی طرف ان کی خاص توجہ کے سلسلے میں مولف ''المیزان'' لکھتے ہیں:

''انھوں نے (مرزا دبیرؔ) نے صنائع وبدائع میں عجیب وغریب کمالات دکھائے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کے ذہن کی بلند پروازی اور خیالات کی رفعت قابل تعریف سمجھی جاتی ہے۔ان کے نفیس کلام نے جو نکتہ سنجانِ سخن کے دلوں کو تسخیر کرلیا ہے اس میں بہت ساحصہ صنائع وبدائع کی دلفریبیوں کا ہے مگر ان پاکیزہ نکات کی قدر صرف اہل مذاق کر سکتے ہیں۔۔۔۔ہر زبان کے لٹریچر کے مختلف مدارج ہوا کرتے ہیں۔پہلا عام درجہ جس میں معمولی روز مرہ کے خیالات سیدھی سادھی زبان میں ادا کیے جاتے ہیں اور اس موقع پر صاف راستہ اختیار کرلیا جاتا ہے مگر جب یہ لٹریچر عام درجہ سے خاص اور خاص سے خاص الخاص کے درجے پر پہنچ جاتا ہے تو اس کے واسطے صنائع وبدائع، تشبیہات واستعارات لازمی ہو جاتے ہیں تاکہ کلام میں رفعت ودلفریبی کی ایک شان پیدا ہو جائے۔''[1]

جیسا کہ اوپر اشارہ کیا جاچکا ہے شاعری کا یہ مذاق عربی اور فارسی سے متاثر تھا۔نظامی عروضی سمرقندی نے اپنی مشہور کتاب ''چہار مقالہ'' میں شاعری کی تعریف اس طرح کی ہے:

---

1 نظیر الحسن فوق:المیزان ص 165 (مطبع فیض عام، علی گڑھ)

"شاعری صناعتے است کو شاعر بداں صناعت اتساق مقدماتِ موہومہ کند والتیام قیاسات منتجہ براں وجہ کہ معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ راخرد۔ و نیکو را درخلعتِ زشت باز نماید و زشت را در صورتِ نیکو جلوہ کند۔"[1]

نظامی کے نزدیک شاعری اپنے احساسات وجذبات کی ترجمانی نہیں بلکہ ایسی صنعت ہے جس کے ذریعے شاعر حسب دل خواہ نتائج نکال لیتا ہے اور اپنی مرضی کے مطابق اچھی چیزوں کو برا اور بری چیزوں کو اچھا پیش کرتا ہے۔ اس خیال کی بنا پر اچھا شاعر وہی کہلائے گا جس کے بیان میں یہ زور ہو کہ جس چیز کو جیسا چاہے ثابت کردے۔ دن کو سیاہ کہے تو شب یلدا کو مات کردے اور رات میں تاروں کی ہلکی روشنی کو چاہے تو دھوپ سے زیادہ روشن اور تیز ثابت کردے۔ دونوں حالتوں میں شعر کی خوبی اس پر منحصر نہ ہوگی کہ جو بات وہ کہتا ہے درست ہے یا نہیں بلکہ اس پر مبنی ہوگی کہ شاعر اپنے بیان کی تائید میں کس طرح کی دلیلیں پیش کرتا ہے۔

امیر عنصر المعالی کیکاؤس نے "قابوس نامہ" میں شعرا کو معیار شعر سمجھانے میں ان خیالات کی تائید کرتے ہوئے انھیں اس طرح آگے بڑھایا ہے:

"بہ وزن و قوافیت قناعت مکن و بے صناعتے و ترتیبے شعر مگوے۔ اگر خواہی کہ سخن تو عالی باشد و بماند بیشتر سخن مستعار گوے۔"[2]

شعر کا حسن سجاوٹ یعنی صنعتوں کا استعمال ہے اور اعلیٰ پایہ کا شعر استعارے کی بلندیوں سے پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح کے خیالات الفاظ کے تغیر سے قدیم فارسی و عربی ناقدوں کے یہاں برابر نظر آتے ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ قدرت کلام اور مہارت نظم قدیم طرز سخن میں شاعر کی امتیازی خصوصیت سمجھی جاتی تھی اور مشکل الفاظ، پیچیدہ استعارے شاعر کے کمال کا ثبوت ہوتے تھے۔ قدرت کلام کے اظہار کے لیے شعرا اپنے اوپر بہت سی قیدیں عائد کر کے اور بہت سی رعایتیں مد نظر رکھ کر شعر کہنے لگے۔ اس طرح بہت

---

1. چہار مقالہ: مقالہ دوم ص 44
2. قابوس نامہ: باب 35

سی صنعتیں ترتیب پاگئیں اور علم بدیع جو معانی و بیان کے تحت میں آتا تھا علاحدہ علم گنا جانے لگا[1] صنعتوں کا اصلی مقصد یعنی حسن کلام میں اضافہ کر کے اس کی معنویت اور تاثیر بڑھانا پس پشت ڈال دیا گیا اور لفظی کرتب دکھا کر اپنی قدرت نظم کا اظہار اس کا مقصود رہ گیا۔ یہ وہ وقت ہے کہ معنی اور مواد نے اسلوب بیان اور رنگینی ادا کے سامنے ہتھیار ڈال دیے تھے۔ اس لیے دبیرؔ نے بھی اپنی استادی 'اپنا کمال دکھانے کے لیے یہی راستے منتخب کیے جن میں شاعر کی توجہ نفسِ مضمون سے زیادہ اُس رعایت 'قید یا پابندی پر رہتی ہے جسے اپنے اوپر عاید کر کے وہ سانچے میں ڈھلے ہوئے مصرعے نکالنا چاہتا ہے۔ ایسی حالت میں اس کی نظر جذبے کی گہرائی، یا تجربے کی بازیافت پر نہیں رہ سکتی اس لیے اس سے ان باتوں کا مطالبہ کرنا بھی ٹھیک نہیں۔ کلیم الدین دبیرؔ کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "رعایت لفظی اور صنائع و بدائع کا استعمال اکثر کرتے ہیں لیکن عموماً کوئی رعایت لفظی یا صنعت محض اظہار کا ذریعہ ہی نہیں رہتی بلکہ بجائے خود اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔۔۔۔ الفاظ کی شان، استعاروں کی شوکت، نقوش کا حسن ظاہر ہے لیکن صبح صاف نظر نہیں آتی، سامعہ مرعوب ضرور ہوتا ہے لیکن چشم تخیل محظوظ نہیں ہوتی۔ علم، نشان، تیر، کمان، سناں، زیور جنگی، سپر، شمشیر، تیغ، خنجر، آب ہر ہر لفظ تلاش کر کے اپنی جگہ پر بٹھایا گیا ہے۔ رعایت لفظی ہر مصرع میں موجود ہے پھر بھی اثر نہیں۔ دبیرؔ الفاظ و نقوش کی جستجو میں اصل مدعا کو فراموش کرتے ہیں۔"[2]

(2)

دبیرؔ کے کلام کا دوسرا انداز سادگی بیان ہے جسے وہ رخصت، شہادت، بین اور واقعات کے بیان میں مدِنظر رکھتے ہیں۔ مضمون آفرینی اور خیال آرائی واقعہ نگاری میں کام نہیں دے سکتی اس لیے چہرے، ماجرا

---

1. عباس اقبال: دیباچہ حدائق السحر فی دقائق الشعر صفحہ ط (تہران 1308 ش)
2. اردو شاعری پر ایک نظر ص 49-148

وغیرہ میں انھیں سادگی بیان کی طرف آنا پڑتا ہے۔ اس سے پہلے بھی ہم لکھ آئے ہیں کہ دبیر کو رواتیوں کے نظم میں خاص دلچسپی تھی۔ یہ ایک طرح سے ان کے اہم خصوصیات میں شامل ہے۔ رواتیوں میں بیانیہ انداز اور تسلسل قائم رکھنے کے لیے سادی زبان کی ضرورت ہے اس لیے ان کے بیان میں انھیں خیال آفرینی کا انداز چھوڑ کر رواں انداز بیان کی طرف آنا ضروری تھا۔ چنانچہ دبیر کے مرثیوں کا ایک بڑا حصہ سادگی بیان کا نمونہ ہے۔

ضعیف الاعتقاد عزاداروں اور ایسے طبقوں میں جو ادبی نزاکتوں سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتے تھے رواتیوں والے مرثیے بہت مقبول ہوتے تھے۔ امام حسین کی شہادت کے پہلے اور بعد کے واقعات کے سلسلے میں بہت سی روایتیں کتابوں میں ملتی ہیں جو تاریخی، نیم تاریخی اور اعتقادی ہیں۔ ان میں سے بعض جیسے قاصد صغرا، شیریں، ہند، جناب شہر بانو کا ذوالجناح پر کہیں چلا جانا، ہرنی کی روایت، شیر کا میدان کربلا میں آنا، وغیرہ پہلے کے مرثیہ گویوں نے بھی نظم کی ہیں۔ دبیر نے نہ صرف ان رواتیوں پر مرثیے لکھے بلکہ بہت سی اور رواتیوں کو خوش اسلوبی سے مرثیوں میں جگہ دی جن سے تنوع اور وسعت پیدا ہوئی۔ رواتیوں پر پورے مرثیوں کے علاوہ ان کے بہت سے معرکہ آرا مرثیوں میں خصوصاً چہرے یا ماجرا میں بھی روایتیں نظم کی گئی ہیں۔ مثلاً یہ مرثیے:

"سیفی کا نمونہ مری شمشیر زباں ہے"	"سرتاج کائنات حسن اور حسین ہیں"
"یا رب مجھے مرقع خلد بریں دکھا"	"جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا"
کوہِ رقیم پر جو علی کا گزر ہوا	"سرسبز ہو یا رب سخن اس ہیچ مداں کا"
"منبر نشینِ انجمن شاہِ دیں ہوں میں"	"جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا"

یہ اُن کے بہترین مرثیوں میں شمار کیے جاتے ہیں اور ان سب میں مختلف روایتیں اور خرق عادت باتیں نظم کی گئی ہیں۔ ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ دبیر کے ذہن میں مرثیہ کو مذہبی جذبات، خیالات اور معتقدات کا آئینہ دار بنانے کا خیال زیادہ تھا۔ وہ مرثیہ کے کرداروں کو انسانوں کی طرح پیش کرنے کے بجائے مافوق الفطرت ہستیاں دکھانا چاہتے تھے اس لیے معجزات اور خرق عادت واقعات جہاں بھی موقع

ہوتا ہے پیش کر دیتے ہیں۔ ان کے سامعین کا ایک بڑا گروہ ان کا ہم خیال تھا اس لیے اُن کی مقبولیت بھی زیادہ تھی۔

دبیرؔ روایتوں کو نظم کرنے کے لیے منتخب کرنے میں ان کی تاریخی صحت وغیرہ کا خیال نہیں کرتے تھے بلکہ کسی نئی روایت کو مرثیہ میں بیان کرنا گویا نیا مضمون پیش کرنا تھا اس لیے اسے بھی وہ اسی پہلو سے دیکھتے تھے۔ ان روایتوں سے عزاداروں کو امام کے غم والم کی اہمیت، اس غم کی برکت کا احساس دلا کر اس کے گریہ خیز پہلوؤں کا نمایاں کرنا مقصود ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر شہادت امام کا بیان کرتے کرتے ایک مرثیہ میں اسے یہ موڑ دیتے ہیں:

ماتھے سے منھ پہ منھ سے بہا ریش پر لہو　　　اور شدت عطش سے بڑھی حدت گلو
اک سیب خلد ہاتھ میں تھا سونگھی اس کی بو　　　پر کم ہوئی نہ تشنگی شاہ نیک خو
آخر یہ دل پہ رنج وملال عطش ہوئے
وہ سیب خلد منھ میں لیا اور غش ہوئے

اب راویان دفتر غم کرتے ہیں بیاں　　　وہ سیب خوں میں بھر کے ہوا خلد کو رواں
جاتا تھا خلد میں کہ قیامت ہوئی عیاں　　　سب حوریں پیٹ پیٹ کے کرنے لگیں فغاں
پانی جناں کی نہروں کا سب لال ہو گیا
رضواں یہ حال دیکھ کے بے حال ہو گیا

اس کے بعد جناب فاطمہ اور انبیائے کبار کی شدّت غم کا بیان ہے اور جبریل سے گفتگو وغیرہ کا ذکر ہے۔ اشارہ کے طور پر کہیں کہیں عقائد کا ذکر بیان کا اثر بڑھانے کے لیے کر دینا دوسری بات ہے لیکن سیب خلد کا بیان اور اس سے جنت میں اطلاع پہنچنا وغیرہ ایسی عقل سے بعید روایتیں وغیرہ بیان کرنا مرثیہ کو شاعرانہ فن کاری سے دور لے جاتا ہے۔

ان روایتوں کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ واقعات کی صحت یا اس کے تفصیلات کا عدود امکان میں

ہونے سے قطع نظر دبیرؔ بیان کو درد انگیز بنانے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور سننے والوں کے دلوں کے تار چھیڑنے میں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ان کا مشہور مرثیہ ہے "جب حرم قلعۂ شیریں کے برابر آئے"۔اس مرثیہ میں میں کل 58 بند ہیں۔روانی اور چستی کے اعتبار سے یہ مرثیہ دبیرؔ کے منتخب مرثیوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔شیریں چشم تصور میں امام حسین کی سواری کو اس طرح آتا ہوا دیکھتی ہے:

حیدری صف میں حسینی علم آتے ہوں گے　　ہاشمی دبدبہ ہاشم کا دکھاتے ہوں گے
نوبتی داخلے کا طبل بجاتے ہوں گے　　خضر اس قافلے میں پانی پلاتے ہوں گے

دل کو نورِ رخ مولا سے تسلی ہوگی
کوہ پر طور کے مانند تجلی ہوگی

میری بی بی کی امیرانہ سواری ہوگی　　ناقے پر عرش کے مانند عماری ہوگی
مسند نور پہ کسریٰ کی وہ پیاری ہوگی　　گہنا سب تحفہ تو پوشاک بھی بھاری ہوگی

بیرقیں نور کی ہاتھوں میں کشادہ ہوں گی
فوجیں حوروں کی سواری میں پیادہ ہوں گی

اہل حرم کے استقبال کے لیے وہ اپنے گھر کو یوں آراستہ کرتی ہے:

مسند آراستہ کی سبط پیمبر کے لیے　　کشتیاں لا کے رکھیں عشرتِ حیدر کے لیے
جھولا دالان میں ڈالا علی اصغر کے لیے　　لا کے گلدستے برابر رکھے اکبر کے لیے

جام شربت کے بھرے ابن حسن کی خاطر
گہنا پھولوں کا منگا رکھا دلہن کی خاطر

روک دی سامنے دروازے کے پردے کی قنات　　اور جلائی یہ ہمسایوں کو وہ خوش اوقات
صاحبو جوڑ کے ہاتھوں کو میں کہتی ہوں یہ بات　　جب اترنے لگیں ساداتِ رفیع الدرجات

پاؤں مردوں کا نہ دروازے سے بڑھنے دیتا
اپنے لڑکوں کو بھی کوٹھے پہ نہ چڑھنے دیتا

ان توقعات کا انجام اس طرح ظاہر ہوتا ہے کہ سننے والوں پر اس کے تضاد سے رنج و غم کی کیفیت طاری ہوتی ہے:

ایک عورت نے یہ باہر سے پکارا ناگاہ — ارے شیریں ترے ارمان ملے خاک میں آہ
گھر کا گھر ہوگیا خاتون قیامت کا تباہ — وارث آل عبا مر گیا اِنّا لِلّٰہ

ہم زیارت کو گئے تھے سو یہ محشر دیکھا
لے تری حضرت زینب کو کھلے سر دیکھا

بے تحاشا وہ یہ کہتی ہوئی دوڑی باہر — خاک منہ میں ترے کس منہ سے یہ دیتی ہے خبر
کون زینب جسے دیکھ آئی ہے تو ننگے سر — وہ پکاری کہ حسین ابن علی کی خواہر

اک فقط میں تو نہیں دیکھ یہ سب آئے ہیں
رسیاں باندھ کے گردن میں عدو لائے ہیں

مکالموں میں لب و لہجہ کا لحاظ، محاورے اور روزمرے کی مناسبت دبیؔر مد نظر رکھتے ہیں اور جذبات کی ترجمانی میں ان سے کام لیتے ہیں۔ حضرت علی اکبر کی رخصت کے سلسلے میں یہ مضمون مرثیہ گویوں کے یہاں عام ہے کہ ان کی والدہ اور پھوپھی دونوں ہی انھیں بہت چاہتی تھیں۔ میدان میں جانے کی اجازت ان دونوں سے ملنا بہت مشکل نظر آتا ہے۔ پہلے جناب علی اکبر نے اپنی والدہ سے رخصت لی تاکہ پھوپھی سے رخصت لینا کچھ آسان ہو جائے اس بات پر جناب زینب برہم ہو گئیں کہ انھیں نظر انداز کر دیا گیا اور ان کی محبت اور ریاضت کی کوئی قدر نہیں کی گئی۔ اس واقعہ کی پیش کش میں جناب علی اکبر، جناب زینب اور جناب شہر بانو کے جذبات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ دبیؔر نے کچھ چھوٹے چھوٹے واقعات اپنی طرف سے بڑھائے ہیں تاکہ اس تصویر میں حقیقت کا رنگ پیدا ہو اور عام روایت سے ایک حد تک علاحدگی بھی

ہو جائے۔ انھوں نے یہ پہلو نکالا کہ حضرت علی اکبر کو جناب زینب کی محبت سے یہ امید ہی نہیں تھی کہ وہ کبھی اجازت دیں گی اس لیے انھوں نے اس کی کوشش کی کہ اپنی والدہ سے اجازت لے کر چپکے سے اسلحہ سج کر لباس بدل کر سدھار لیں۔ والدہ نے یہ غور کیا کہ ان کے کپڑے تو پھوپھی ہی کے پاس رہتے ہیں اس لیے یہ ممکن نہیں۔ اتنے میں جناب سکینہ نے جناب زینب کو جا کر خبر کر دی اور وہ غصہ میں بھری ہوئی وہاں آگئیں:

اکبر کی گزارش ہے کہ منگوائیں سواری — ماں کہتی ہے لو کیوں نہ رضا دوں گی میں واری
پوری ہوئیں جو جو کہ مرادیں تھیں ہماری — گھر بھر گیا بچوں سے دلہن دیکھی تمہاری

کیا دیکھ کے دل خوش مرا ہوتا ہے بلالوں
پہلو میں بہو گود میں پوتا ہے بلالوں

پالا تھا اسی دن کے لیے تو کہ جدا ہو — آنکھوں کی نہ عینک ہو نہ پیری کے عصا ہو
ہم ڈھونڈیں دلہن اور تمہیں شوق قضا ہو — ارشاد سمجھ کر کرو ناحق نہ خفا ہو

ہاں کرتی ہوں واری نہ نہیں کرتی ہوں واری
نازک ہے مزاج آپ کا میں ڈرتی ہوں واری

اکبر نے یہ کی عرض کہ خادم کا ادب کیا — بستے بھی ہیں لٹتے بھی ہیں گھر اس کا عجب کیا
ہم تو ہیں پر ارمان ازل عیش و طرب کیا — فرمائیے دنیا میں شجر پھلتے ہیں سب کیا

کیا آپ نے تقدیر کو پھرتے نہیں دیکھا
بجلی کو کسی باغ پہ گرتے نہیں دیکھا

کچھ بانوئے بیکس کو جواب اس کا نہ آیا — منہ دیکھ کے فرزند کا سر اپنا جھکایا
دروازے پہ گھوڑا علی اکبر نے منگایا — آداب بجالا کے یہ مادر کو سنایا

ملبوس بدلوا دو نہ تکلیف اگر ہو
کچھ دیر نہ لیکن پھوپھی اماں کو خبر ہو

وہ بولی یہ مشکل ہے یہ دشوار ہے واری　　پوشاک وہی رکھتی ہیں بچپن سے تمہاری
اتنے میں حضور آ کے سکینہ یہ پکاری　　وہ سن بھی چکیں آئی ہے ڈیوڑھی پہ سواری

چھپ کر پھوپی زینب سے کہاں جاتے ہو بھائی
سب کنبے کو کس واسطے رلواتے ہو بھائی

ناگاہ نمودار ہوئی زینب غمناک　　چہرے پہ ملے خاک گریبان کیے چاک
ہمراہ لیے اکبر گلفام کی پوشاک　　غصے سے بدن رعشہ میں اور سرخ رخ پاک

کہتے تھے حرم غیظ میں یہ بنت علی ہے
یا فاطمہ اب عرش ہلانے کو چلی ہے

اکبر کے سنانے کو یہ کہتی تھی زباں سے　　اے عون و محمد تمہیں لاؤں میں کہاں سے
جو کام کیا پوچھ کے مجھ سوختہ جاں سے　　اب قدر ہوئی پیاروں کی جب چھٹ گئے ماں سے

کیا جان کے دم بھرتی تھی ہم شکل نبی کا
سب کہنے کی باتیں ہیں نہیں کوئی کسی کا

شروع میں ماں بیٹے کی گفتگو، عورتوں کے جذبات، گھریلو زندگی کے متعلق ان کے نقطۂ نظر کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے سادے استعاروں سے کلام میں زور اور اثر پیدا کر کے سماجی زندگی کی اچھی تصویر ابھاری ہے۔ ماں کی محبت اور وارفتگی ان کے مکالموں سے نمایاں ہے۔ ساتھ ہی ساتھ جناب زینب کے غصہ کی جو تصویر کھینچی ہے وہ ان کی بزرگی اور شیر خدا کی بیٹی ہونے کے عین مطابق ہے۔ اس غیض و غضب کی تصویر کو جناب فاطمہ کی اُس وقت کی حالت کے مماثل قرار دینا جب وہ پایۂ عرش ہلانے کو بڑھ رہی ہوں بڑی نزاکت

اور فن کاری ہے۔ تصوراتی دنیا سے ایسی خیالی تصویر کو وضاحت کے لیے لاتا جسے کسی نے دیکھا نہ ہو مشکل ہوتا ہے لیکن یہاں اس تمثیل نے اس منظر کی کیفیت اور اثر کو جس طرح بڑھایا ہے وہ کسی اور طرح ممکن نہیں۔

لیکن اس کے بعد جو مکالمہ ان کی زبان سے ادا کرایا ہے وہ جناب زینب کی عظمت اور بزرگی، عالی ظرفی اور بلند نگاہی سے دور ہے۔ علی اکبر کو سنانے ہی کے لیے سہی جس طرح وہ اپنے بچوں کا ذکر کرتی ہیں وہ ان کے کردار کی رفعت سے مطابقت نہیں رکھتے۔ یہی ناہمواری، واقعات کے ایراد میں مناسبت کا لحاظ نہ رکھنا دبیر کی کمزوری ہے۔ جذبات نگاری، کردار نگاری، واقعات کا بیان، ہر ایک کے اچھے اچھے ٹکڑے ان کے مرثیوں میں ملتے ہیں لیکن تناسب کا احساس، ایک سلسلۂ واقعات میں دوسرے واقعات و حالات کا لحاظ ان کے یہاں بہت کم نظر آتا ہے۔ افضل حسین ثابت نے حیات دبیر اور نظیر الحسن فوق نے المیزان میں دبیر کے کلام سے ہر عنوان کے تحت اچھی مثالیں اکٹھا کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ وہ ہر انداز سخن پر قادر تھے اور اس طرح ان لوگوں کے خیالات کی تردید کی ہے جن کے نزدیک ان کا طرز خاص شوکت الفاظ اور بلندی تخیل ہے لیکن یہ صاف پتہ چلتا ہے کہ مقابلے اور موازنہ کے جوش میں انھوں نے یہ وکالت کا پہلو اختیار کیا ہے۔ ورنہ وہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ دبیر کا خاص میدان واقعہ نگاری، نفسیات انسانی کی مصوری، کردار نگاری وغیرہ نہیں ہے۔ دبیر کے مستند مجموعۂ مراثی "سبع مثانی" کے پیش لفظ میں نظیر الحسن فوق نے اس کا اعتراف کیا ہے:

> "اگر مرزا صاحب یہ محسوس کرتے کہ آج لکھنؤ میں میر انیس کے طرز کے شیدا بکثرت ہیں اور انھیں کا رنگ زیادہ پسند کیا جاتا ہے تو ان کے واسطے کچھ دشوار نہ تھا کہ وہ اپنے طرز سے ہٹ کر میر صاحب کا طرز اختیار کر لیتے کیونکہ وہ اسی لکھنؤ کے رہنے والے تھے، وہیں آنکھیں کھولیں، وہیں زبان کھولی۔ لکھنؤ کی اسی ٹکسالی زبان اور محاورے کے جاننے والے اور بولنے والے تھے۔ اگر انھوں نے ایک مشکل اور ادق طرز میں کمال حاصل کر کے ایجاد مضامین کے دریا بہا دیے تھے تو کوئی وجہ نہ تھی کہ ایک نسبتاً سہل طرز میں اپنی شہرت کا ڈنکا نہ بجا دیتے"۔ [1]

---

[1] سبع مثانی ص 49

اس سے صاف ظاہر ہے کہ اس "سہل طرز" میں دبیر کا موجود کلام ان کے حمایتیوں اور معتقدوں کے نزدیک بھی ایسا نہیں کہ انھیں کوئی امتیاز بخش سکے۔

(3)

دبیر کی طبیعت چونکہ جدّت پسند واقع ہوئی ہے اس لیے نئی بات پیدا کرنے کا شوق نئے واقعے کے نظم کرنے کا جذبہ ان کے احساس تناسب اور احساس فن پر غالب آجاتا ہے اور جو روایت یا معجزہ انھیں سوجھ جائے یا جو تشبیہ ان کے ذہن میں آجائے وہ داد لینے کے لیے، اپنی انفرادیت نمایاں کرنے کے لیے، اپنے خیال کو سب سے الگ اور نیا ثابت کرنے کے لیے نظم ضرور کرتے ہیں چاہے اس سے شہادت کی اہمیت کم ہوتی ہو یا اس میں ابتذال اور رکاکت کا پہلو ہو یا شہدائے کربلا کے کردار اور ان کی قربانی پس پشت پڑ جاتی ہو۔ سب سے حیرت انگیز مثال تو یہ ہے کہ ان کے یہاں ہر مہینے کی گیارھویں تاریخ کو ایک مجلس ہوتی تھی جس میں دبیر ہر بار نیا مرثیہ تصنیف کر کے پڑھتے تھے۔ اس سلسلے میں کہتے ہیں:

دبیر اس کو سمجھو مہینہ ہمارا　　　نیا مرثیہ نظم ہوتا ہے ہر مہہ

کبھی نئے مضمون کی تلاش جب خیالی مضامین کے بجائے واقعات کے سلسلے میں صرف ہوتی ہے تو زیادہ تر عقلی توجیہہ کی متحمل نہیں ہوتی "پرچم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی" میں جب حسینی فوج کا علم حضرت عباس کو دیا جاتا ہے تو شمر کو جاسوسوں سے یہ خبر ملتی ہے کہ جناب عون و محمد ناراض ہیں چنانچہ وہ دو علم لے کر کچھ تحفوں کے ساتھ خیام حسینی تک آتا ہے اور جناب عون و محمد کی طرف علم بڑھا کر انھیں اپنی طرف آجانے کی دعوت دیتا ہے۔ اس سلسلے میں دونوں طرف لمبے مکالمے ہیں۔ بالآخر جب جناب فضہ پکار کر یہ کہتی ہیں کہ صاحب زادہ تمہاری والدہ سخت ناراض ہیں، تب یہ سلسلہ ختم ہوتا ہے۔ یہ وہ وقت ہے کہ صبح عاشورا بھی جنگ کا سلسلہ شروع نہیں ہوا ہے۔ سب انصار اور اعزائے امام موجود ہیں۔ اُس وقت شمر کا اس طرح آکر گفتگو کرنا عجیب سا ہے۔ اسی طرح جناب حُر کے لشکر شام سے امام کی طرف آنے کی جو تفصیل "جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا" میں پیش کی ہے وہ تسلی بخش نہیں کہی جا سکتی۔ امام حسین کی اتمام حجت کی تقریر سن کر حُر تھرتھرا کے خاک پر گر پڑا اور غلام کو آواز دی کہ مجھے تھام کر دریا پرلے چلو، دریا پر حُر کا رہوار

بھی پانی پینے سے انکار کرتا ہے۔اس کے بعد:

شاباش کہہ کے گھوڑے سے اترا وہ نامدار   کھولے سلح اتاری قباتن سے ایک بار
دریائے معرفت ہوا دریا سے ہم کنار   غوطہ لگا کے ہوگیا حر گنہ سے پار

نکلا تو غرق دوستی پنجتن میں تھا
حرف گنہ نہ پھر کسی جزوبدن میں تھا

لیکن لباس کرنے لگا جب کہ زیب تن   اک ہاتھ واں ہوا سے ہوا آکے ضوفگن
اس ہاتھ پر دھرا ہوا اجلا سا پیرہن   ہاتف نے دی ندا کہ مبارک پہن پہن

اب تو خدا کے ساتھ خدا تیرے ساتھ ہے
یہ حلہ جناں ہے یہ حیدر کا ہاتھ ہے

یہ سارا اہتمام اس لیے ہے کے دکھلایا جائے کہ حر نے امام کی طرف آنے سے پہلے غسل توبہ کیا۔ ٹڈی دل فوج یہ سب دیکھتی رہی اور جب یہ سب اہتمام کر کے حر روانہ ہو گیا تب تیغوں کے شعلے اور ڈھالوں کے ابرا سے روکنے کے لیے بڑھے اور حر نے ان سے جنگ کی جو چار پانچ بند میں لکھی ہے۔

حضرت عون و محمد رجز میں امام حسین کا ذکر کرتے ہیں اور ان کے سلسلے سے گفتگو کا رخ یوں مڑتا ہے:

معجز نما ہیں روز ولادت سے ماموں جاں   ہم نے سنا ہے اپنے بزرگوں سے یہ بیاں
پیدا ہوئے حضور تو روشن ہوا جہاں   پر ٹھیک دوپہر کو ہوا سرخ آسماں

سب کا سبق اعوذ برب الفلق ہوا
دیکھی جو خلق نے یہ شفق رنگ فق ہوا

آکر یہودیوں نے نبی سے کیا سوال   روح القدس بھی آئے لیے وحی ذوالجلال
موسائیوں سے شاہ رسل نے کیا مقال   عقدہ شفق کا کھولے گا خیر النسا کا لال

خاتون کائنات کی ڈیوڑھی پہ جاؤ تم
اللہ کے حسین سے یہ پوچھ آؤ تم

آٹھ بند میں اس معجزے کا ذکر ہے کہ نومولود نے یہودیوں سے بات چیت کی جس سے متاثر ہو کر وہ اسلام لے آئے۔ رجز کے موضوع اور کربلا کے میدان میں جہاد شروع کرتے ہوئے انبوہ کثیر کو مخاطب کرنے میں یہ باتیں کہاں تک مناسب ہیں۔

یہ مثالیں دبیرؔ کے ان مرثیوں سے لی گئی ہیں جو شیدائیانِ دبیرؔ کے نزدیک ان کے بہترین مرثیوں میں سے ہیں۔ ایسی عدم مناسبت ان کی عام خصوصیت ہے۔

(4)

چہرہ، سراپا اور جنگ پر ضمیرؔ نے خاص زور دیا تھا اور ان کے شاگرد دبیرؔ نے بھی مرثیہ کے ان اجزا پر خاص توجہ کی ہے۔ چہرہ اور سراپا کے ساتھ گھوڑے اور تلوار کی تعریف کا ذکر اس سے پیشتر کیا جا چکا ہے۔ چونکہ دبیرؔ کے زمانے میں جنگ کا بیان بھی مرثیہ کا اہم جز ہو چکا تھا اس لیے اس کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ حضرت علی اکبر کی ایک نامی پہلوان سے جنگ اس طرح لکھی ہے:

تھا ہالۂ تائیدِ خدا میں قمر شاہ   عقرب کے طریقے سے بڑھا طارقِ گمراہ
نیزہ نہ کھونیش تھا عقرب کا سوئے ماہ   ہستی نے کہا جا تجھے غارت کرے اللہ
شب رنگ نئے رنگ سے موذی کا بڑھا تھا
طاؤس جہنم پہ مگر سانپ چڑھا تھا

گو نیزے کے فن میں بہت اس نحس نے کد کی   ہر طعن پہ لعن اس کو ملی ربِ صمد کی
پھرتی میں عجب شکل تھی اس سرو سے قد کی   بس فرق میں اک نقطے کے زد نیزے کی رد کی
پھر کان پہ تو سن کے رکھا نیزہ ہلا کر
بالیس ہوئے تیر کی پیکاں سے ملا کر

اس نیزے سے یہ سہم کے تڑپا وہ کمینہ　　بھاگا ہوا آگے سے گیا پشت بہ سینہ
نیزہ جو لگا سینے میں نے دل تھا نہ کینہ　　یہ سانپ خزانے کا وہ کافر کا خزینہ
سرکا تو دبے پاؤں سرھانے اجل آئی
دو ہاتھ سناں پشت سے باہر نکل آئی

جنگ کی منظر کشی میں مرثیہ گو غیر جانب دار تو نہیں رہ پاتے لیکن دبیرؔ دین داری اور محبِ آل میں اس قدر ڈوبے ہوئے تھے کہ فن کے تقاضوں کالحاظ نہیں رکھ سکے چنانچہ جنگ کے بیانات میں بھی ان کا نقطہ نظر واضح ہے۔ وہ لڑائی کا ہو بہو بیان کرنا غیر ضروری سمجھتے ہیں۔ اوپر کے اقتباس ہی میں حضرت علی اکبر کو قمر شاہ قرار دیا تو اس کی رعایت سے ہالہ، قمر در عقرب، نیش، شب، طاؤس، سانپ لائے ہیں۔ فنون حرب کی وضاحت، داؤ پیچ کا اظہار ان کا مطمح نظر نہیں اور اس کی توقع ان سے نہیں کرنا چاہیے۔ البتہ میدان جنگ کی ہلچل، لڑائی کا زور شور جا بجا ایسے مناسب الفاظ میں بیان کرتے ہیں کہ لفظوں کے آہنگ سے منظر کی ترجمانی ہو جاتی ہے:

کڑکیت بھی کڑکے یہی رن ہے یہی میداں　　کھیلو پر و تیغ سے وہ گو ہے یہ چوگاں
اکبر سے یہاں جوش شجاعت نے کہا ہاں!　　مردانہ بڑھے کہتے ہوئے یاشہ مرداں
روباہوں کو بڑھتے ہوئے اس شیر نے روکا
امڈا ہوا طوفاں پل شمشیر نے روکا

شہادت اور بین میں دبیرؔ عموماً سادگی بیان سے کام لیتے ہیں اس لیے ان کے بیانات میں درد واثر ہے۔ اس میں وہ غم والم پیدا کرنے کے لیے نئے نئے انداز اختیار کرتے ہیں اور جذبات کو متحرک کرنے کے طریقے نکالتے ہیں۔ محاورے اور روز مرے کی خوبی نے ان بیانات میں جان ڈال دی ہے۔ حضرت علی اصغر کا یہ بیان اگرچہ ذکر شہادت نہیں لیکن شیر خوار بچے کے نڈھال ہونے کی اچھی تصویر ہے:

بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے　　بچے کی نبض دیکھ کے ماں بے حواس ہے
نے دودھ ہے نہ پانی کے ملنے کی آس ہے　　پھرتی ہے آس پاس پہ جینے سے یاس ہے

کہتی ہے کیا کروں میں دہائی حسین کی
تپلی پھری ہے آج مرے نور عین کی

فریاد یا علی میں کدھر جاؤں یا علی — ان داغوں کو کہاں سے جگر لاؤں یا علی
کس طرح ان کی سانس کو ٹھہراؤں یا علی — پانی کا قحط ہے میں کہاں پاؤں یا علی

پچھلے کو آنکھ کھولی بھی اب کھولتے نہیں
روتے نہیں ہمکتے نہیں بولتے نہیں

ہے ہے کرخت ہو گئیں یہ نرم انگلیاں — اب کس کی بامراد بڑھاؤں گی ہنسلیاں
لے لے کے الٹی سانس گراتے ہیں بجلیاں — تیور بدل بدل کے پھراتے ہیں پتلیاں

باقی حواس پیاس سے معصوم کے نہیں
منہ میں انگوٹھے لیتے ہیں اور چوستے نہیں

موت ایسی چیز ہے کہ غیر متعلق آدمی کو بھی ملول کر دیتی ہے۔ عزیز و اقارب کے دلوں کو جو دھچکا پہنچتا ہے جس کرب سے دل تڑپتا ہے وہ فطری طور پر اشک و آہ کو متحرک کرتے ہیں۔ عورتیں چونکہ زیادہ جذباتی ہوتی ہیں اس لیے ان کے یہاں یہ تڑپ اور بھی شدید ہوتی ہے۔ الفاظ کی مدد سے دل کے کرب کو پیش کرنا مشکل کام ہے لیکن مرثیہ کا ایک اہم مقصد چونکہ یہی تھا اس لیے مرثیہ گویوں نے اس مقام کو کامیابی اور مہارت سے ادا کیا ہے۔ دبیرؔ کے یہاں بھی شہادت اور بین کا ذکر مؤثر اور درد انگیز ہے۔ حضرت علی اکبر کی لاش پر ان کی والدہ کے بین دیکھئے:

رخصت نہ ہوئے ہو گئے بے جاں علی اکبر — پھر لاش سے لپٹی کہ میں قرباں علی اکبر
دنیا سے اٹھے آج پُرارماں علی اکبر — اٹھارہ برس کے مرے مہماں علی اکبر

جی کھول کے اب روؤں جو پیارے کی رضا ہو
ڈرتی ہوں کہیں روح تمہاری نہ خفا ہو

دم توڑنے کے وقت بھی دل ماں کا نہ توڑا ہاتھوں کو تشنج میں مرے سامنے جوڑا
بس دودھ کے بخشاتے ہی منھ دائی سے موڑا کیوں لال ہمیں تم نے گنہگار ہی چھوڑا

حق دودھ کا بخشا کے سبک دوش ہوئے تم
دائی کی خطائیں نہ بحل کرکے موئے تم

ہے ہے مرے جانی مرے دلبر مرے پیارے تنہا مجھے تم چھوڑ کے دنیا سے سدھارے
تم خواب اجل میں ہو پدر گور کنارے واری گئی اب کون ہے پردے کو ہمارے

جب قید ہمیں بانی بیداد کریں گے
کیا کیا علی اکبر تمھیں ہم یاد کریں گے

ضمیرؔ کے "طرز نوی" کو آب ورنگ بخشنے اور اُسے بلندیوں پر لے جانے کا سہرا دبیرؔ کے سر ہے۔انھوں نے مرثیہ میں معنی آفرینی، خیال آرائی، تلاش مضامین کے نہ صرف اعلیٰ ترین نمونے پیش کیے بلکہ اپنی قادرالکلامی، علو تخیل اور پیدا کلسکہ بٹھادیا۔ مرثیہ کو درد و غم کے اظہار کے دائرے سے آگے نکالنے کا جو سلسلہ دور تعمیر میں شروع ہوا تھا اسے دبیرؔ کی صناعیوں سے مدد ملی اور تصنع و تکلف، موشگافی و بلند خیالی ہی کو کمال شاعری سمجھنے والے طبقے کو بھی مرثیہ کی وسعت و ادبی اہمیت کا احساس ہوا۔ اگرچہ دبیرؔ کے یہاں سادہ اور بے تکلف انداز میں بھی جذبات و واقعات کے مرقع موجود ہیں جن سے ان کی زباں دانی ،احساسات اور ان کے رد عمل سے واقفیت، اعلیٰ اخلاقی قدروں کی حمایت کا ثبوت ملتا ہے لیکن ان کا اصل کارنامہ ضمیرؔ کی روایت کو آگے بڑھا کر مرثیہ میں قصیدہ کی بلندی و مضمون آفرینی کا بڑا اور متنوع ذخیرہ مہیا کرتا ہے۔

'مولویت' جس میں علیت اور مذہبیت ایک خاص پہلو سے شیر و شکر ہوتی ہے دبیرؔ کے مزاج کا خاص انداز ہے اور یہی ان کی پوری مرثیہ گوئی پر حاوی ہے۔ان کے مرثیوں کی ساخت،ان میں مختلف اجزا کی تنظیم بھی قدرے ڈھیلی ہوتی ہے اس لیے کہ وہ جا بجا روایتوں اور معتقدات کے بیان سے سننے والوں کے ذہن کو روز عاشور کے واقعات سے الگ لے جاتے رہتے ہیں، کرداروں اور واقعات کے گرد معتقدانہ فضا قائم کردیتے ہیں جن سے ان کے فطری عروج میں خلل پڑتا ہے اور روداد سے شہادت تک منظم اور مربوط

ترتیب نظر نہیں آتی، اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو اعتقاد، روایت اور روایت سے الگ کر کے انھیں انسان کی حیثیت سے نمایاں کرنا نہیں چاہتے، اس لیے انھوں نے مرثیہ میں اپنے لیے جو راستہ اختیار کیا وہ ان کی صلاحیتوں اور انداز نظر کے اعتبار سے بہت موزوں تھا۔ ذہن کی بلند پروازی، خیال کی وہ اثیری بلندیاں جہاں عقل کے محاسب کا گزر نہیں، تلمیحات و مصطلحات کا وہ خزانہ جو عربی و فارسی کے تکلف پسندوں کا سرمایہ ہے اور وہ نقطۂ نظر جو انھیں کمال شاعری سمجھتا ہے ان سب کی نمایندگی دبیرؔ نے بڑی خوبی اور ہنرمندی سے کی اور اپنے پیچھے ایک ایسا ذخیرہ چھوڑ گئے جو اپنی مثال آپ ہے۔ انھیں کے دم سے ضمیرؔ کے طرز نوی نے وسعت اور بلندی پائی اور ان کی فکر کے نتائج نے اس طرز سخن کے ایسے معرکہ آرا نمونے پیدا کیے کہ اُن کے بعد اس راہ میں کسی کے قدم نہ جم سکے۔ [1]

عشقؔ

حسین میرزا عشقؔ، ناسخؔ کے شاگرد اور ضمیرؔ کے داماد تھے۔ ان کے والد سید محمد مرزا انیسؔ بھی ناسخؔ کے شاگرد تھے اور غزلیں کہتے تھے۔ [2] عشقؔ نے بھی غزل ہی سے شاعری کی ابتدا کی اور کافی دنوں تک اسی کی مشق کرتے رہے۔ [3] پھر مرثیہ گوئی کی طرف متوجہ ہوئے۔ میر ضمیرؔ کی لڑکی سے عشقؔ کے منسوب ہونے کے کچھ عرصے بعد ان کے والد اُن سے کسی بات پر ناراض ہو گئے تو عشقؔ ضمیرؔ ہی کے ساتھ رہنے لگے۔ ڈاکٹر جعفر رضا کا قیاس درست معلوم ہوتا ہے کہ غالباً اسی زمانے میں انھوں نے مرثیہ گوئی کی طرف توجہ کی اور ضمیرؔ

---

1. نظیر الحسن فوق المیزان میں لکھتے ہیں:

"ہم دیکھتے ہیں کہ موجودہ زمانے کا عام مذاق اور ملک کے عام رجحان طبائع کو دیکھ کر استادی معظمی مرزا اوجؔ صاحب مرحوم اور مکرمی مرزا محمد طاہر صاحب بہت کچھ مرزا صاحب مرحوم کے رنگ سے الگ ہو گئے اور دونوں صاحبوں کے کلام میں انسیت کا رنگ غالب نظر آتا ہے۔"

سبع مثانی ص 49

2. محمد عبداللہ خاں ضیغم: یادگار ضیغم ص 240 سراپا سخن میں عشقؔ کو انسؔ کا شاگرد لکھا ہے جو درست نہیں

3. پروفیسر سید مسعود حسن رضوی: میر عشقؔ اور ان کا ایک رسالہ (نیا دور، لکھنؤ اگست 62ء)

سے اصلاح لینے لگے۔[1] اس وقت ان کی عمر اگرچہ بیس سال کی سمجھی جائے تو ان کی مرثیہ گوئی کے آغاز کا زمانہ 1257ھ۔1841ء معین کیا جاسکتا ہے کیونکہ ان کا سال پیدائش 1213ھ۔1817ء بتایا گیا ہے۔[2]

یہ بات یقیناً قابل غور ہے کہ ایسے وقت میں جب غزل میں طرز ناسخ کا سکہ چل رہا ہو اور مرثیہ میں ضمیر کے طرز نوی نے دھوم مچا رکھی ہو ضمیر کے عزیز قریب اور ان کے زیر سایہ مرثیہ گوئی کی دنیا میں قدم رکھنے والے عشق نے وہ راستہ اختیار نہیں کیا جو ان حالات میں ایک طرح سے فطری ہوتا۔ناسخ کے انتقال کے وقت ان کی عمر اکیس سال کے قریب تھی۔اس عمر کو پہنچتے پہنچتے اس وقت شعرا کا رنگ سخن معین ہو جاتا تھا۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنے استاد ناسخ کی خدمت میں رہ کر بھی عشق نے مضمون بندی اور خیال آفرینی کی طرف زیادہ توجہ نہیں کی بلکہ اصلاح زبان کی تحریک نے انھیں اپنی طرف مائل کیا۔اچھی علمی استعداد رکھنے والوں کے لیے یہ رجحان اُس زمانے میں خاص کشش رکھتا تھا اس لیے کہ اس سے وسعت مطالعہ کا بھی اظہار ہوتا تھا اور الفاظ کی صحت،ان کے تلفظ کی تحقیق،فارسی کے استادوں کی سند پیش کرنا ایک طرح کے احساس برتری کا بھی موقع دیتا تھا۔اصلاح زبان کی یہ تحریک اگرچہ شاعری کو بہتر بنانے اور اسے وقعت اور معیار بخشنے کے لیے چلی تھی اور زبان کی صفائی ترکیبوں کی چستی،بندش کی مضبوطی کے سلسلے میں اس کی نمایاں خدمات سے انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن علمیت کے زیر اثر اصلاح زبان کی اس تحریک نے شعر کی ہیئت پر غیر معمولی زور دیا اور تجربے کی سچائی اور احساس کی شدت نظر انداز کر دی گئی۔ان لوگوں کے نزدیک شاعرانہ کمال کا معیار یہ تھا کہ مضمون چاہے کتنا ہی پیش پا افتادہ، تجربہ چاہے کتنا ہی غیر اہم ہو لیکن حرف کوئی نہ دبے،بے قاعدہ اعلان نون نہ ہو الفاظ اصل فارسی یا عربی تلفظ کے مطابق نظم ہوں وغیرہ۔

ناسخ اور ان کے شاگردوں کے ان اصلاحی اصولوں کا ذکر تلخیص معلّی اور بعض دوسری کتابوں میں ملتا ہے۔لیکن ان میں کہیں عشق کا نام نظر نہیں آتا۔ناسخ کے بعد اصلاح سخن کے سلسلے میں رشک،وزیر،برق اور سحر کا ذکر ملتا ہے۔[3] عشق نے چونکہ اس موضوع پر ایک مختصر رسالہ تصنیف کیا ہے

---

1 ڈاکٹر جعفر رضا: میر عشق اور ان کے خاندان کی مرثیہ گوئی (غیر مطبوعہ) ص 91
2 ڈاکٹر جعفر رضا: میر عشق اور ان کے خاندان کی مرثیہ گوئی (غیر مطبوعہ) ص74
3 کلب حسین خاں نادر: تلخیص معلّی ص28

اس لیے اُن کے اور ناسخ کے دوسرے شاگردوں کے اصلاحی رویہ کا تقابلی مطالعہ دلچسپ اور مفید ہو سکتا ہے جس کی طرف ابھی تک کسی نے توجہ نہیں کی یہاں اس کی گنجائش نہیں البتہ بعض اہم پہلوؤں پر نظر ڈالنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ میر عشق کے بیشتر اصول ہی ہیں جو ناسخ اور ان کے دوسرے شاگردوں کے یہاں نظر آتے ہیں فرق ہے تو صرف اتنا کہ تسلسل مسدس کے قافیوں کی پابندی اور بیانیہ انداز کی وجہ سے مرثیے میں ان اصول کی سختی سے پابندی کا مطالبہ نہیں کیا جاتا تھا۔

"جلال مرحوم کے آگے جہاں کسی نے کہا کہ فلاں مرثیہ گو نے یوں کہاں تو فرماتے تھے کہ مرثیہ گویوں کو جھگڑا لادنا پڑتا ہے۔ وہ مجبور ہو جاتے ہیں۔ مثلاً کہیں سوئیں گے۔ روئیں گے۔ کھوئیں گے۔ قافیے ہوں تو چوتھا قافیہ لا محالہ ہوئیں گے لانا پڑے گا۔ غزل میں کیا مجبوری ہے جو تم ہوں گے کو چھوڑ کر ہوئیں گے کہو۔[1]"

عشق نے کتب ناسخ کے اصولوں کو مرثیہ پر عاید کرنے کی کوشش کی اور اسی انداز پر بہت سے الفاظ کو متروک قرار دیا بہتوں کے تلفظ کو اصل عربی یا فارسی کے تلفظ کے مطابق نظم کرنے پر زور دیا اور بہت سی ایسی ترکیبوں اور مرکب الفاظ کو غلط قرار دیا جو زبان کے ارتقا کے فطری عمل کے ماتحت زبانوں پر رواج پا گئے تھے۔
یہ درست ہے کہ فصیح اور غیر فصیح، متبذل اور معیاری الفاظ اور محاوروں کا امتیاز شاعر کے یہاں باقی رہنا چاہئے اور صرف ضرورتِ شعری کی بنا پر ایسے الفاظ استعمال نہیں ہونے چاہئیں جو اُس موقع و محل کے لیے موزوں نہیں چنانچہ اپنے رسالہ کی تمہید میں میر عشق نے بالکل ٹھیک کہا ہے کہ:

"میرے نزدیک جو الفاظ مخلِ فصاحت یا غلط تھے یا اور لفظ ان سے بہتر موجود تھے ان کو ترک کیا اور بعض ترکیبیں جو اچھی معلوم نہ ہوئیں ان کو بہ نظر احتیاط اپنے کلام میں رہنے نہ دیا۔۔۔ متانت و تہذیب و انصاف نایاب روزگار، محاورہ زنان و مردان عوام حد سے زیادہ مرغوب، الفاظ اور قسم کے مطبوع و محبوب۔ قریب

---

1. میر حسن منیر: سنان دل خراش ص 96 (قلمی)

ہے کہ بیٹی کی جگہ بیٹا، بیٹے کی جگہ بوٹا، اور والی ووارث کی جگہ بھتار اور سر کی جگہ سیس اور گردن کی جگہ تنئی موزوں کیا جائے۔[1]"

اگر اس قسم کے الفاظ کا استعمال ہونے لگے تو انھیں ناپسندیدہ قرار دینے کا شاعر کو حق ہے اور ایسے رجحان کی وہ سب مذمت کریں گے جنھیں شعر وادب پیارا ہے لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ جن مفرد اور مرکب الفاظ کو عشقؔ نے غلط یا عامیانہ قرار دیا ہے وہ اس نوعیت کے نہیں جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا بلکہ اُن کے غیر فصیح ہونے کی وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ عربی میں مستعمل نہیں یا عربی قواعد سے غلط ہیں۔ میر عشقؔ کے متردکات کی تقسیم اس طرح کی جاسکتی ہے۔

(1) ایسے الفاظ جو بہ ظاہر عربی یا فارسی معلوم ہوتے ہیں لیکن ساختۂ اہل ہند ہیں مثلاً متلاشی۔ نقشہ۔ عادی وغیرہ۔

(2) ایسے الفاظ جو عربی یا فارسی ہیں لیکن اردو میں اُن زبانوں سے مختلف معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ جیسے جرّار اردو میں صاحب جرأت کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے حالانکہ عربی میں انبوہ لشکر کے معنوں میں آتا ہے۔ یا شادی جو فارسی میں خوشی کے معنوں میں مستعمل ہے اردو میں بیاہ یا عقد کے معنوں میں۔ ان الفاظ کو اضافت کے ساتھ استعمال کرنا غلط ہے۔

(3) ایسے الفاظ جو غلط تلفظ کے ساتھ نظم کیے جاتے ہیں۔ مثلاً ہراول میں واؤ پر زبر کے بجائے پیش ہونا چاہیے۔ اُحد میں ح پر زبر کے بجائے پیش ہونا چاہیے۔ لہر کا قہر کے وزن پر استعمال ہونا چاہئے نہ کہ مگر کے وزن پر۔ لکھا، اٹھا، دکھا کو تشدید کے بغیر استعمال نہیں کرنا چاہئے۔ وغیرہ وغیرہ۔

(4) وہ الفاظ جو مبتذل ہیں ان کا ترک کرنا واجب ہے مثلاً کڑیل جوان۔ بھیا۔ بیرن۔ ماں جایا وغیرہ۔

(5) مخفف الفاظ استعمال نہیں کرنا چاہئے جیسے پہ بجائے پر۔ مرا، ترا، بجائے، میرا تیرا، کیجے دیجے، بجائے کیجئے، دیجئے۔ اک بجائے ایک۔ خوں بجائے خون، جاں بجائے جان، یاں بجائے یہاں وغیرہ۔

---

1 پروفیسر سید مسعود حسن رضوی: میر عشق اور ان کا ایک رسالہ (نیا دور لکھنؤ اگست 1962)

(6) ایسے الفاظ جنھیں وہ نامناسب سمجھتے ہیں لیکن ان کے متروک قرار دینے کی کوئی خاص وجہ نہیں بتاتے مثلاً صدا۔ بے کلی۔ سو۔ تب وغیرہ۔

(7) فارسی عربی الفاظ کی بعض ترکیبیں جو اگرچہ اہل ایران نے بھی نظم کی ہیں لیکن وہ قابل ترک ہیں مثلاً

تا بہ گور۔ تا بہ فلک۔ صف ماتم۔ بہ صد غم۔ بہ چشم نم۔ تیغ دو پیکر۔

(8) بعض مرکب الفاظ اور ترکیبیں جو غلط نہیں لیکن ان سے پرہیز مناسب ہے مثلاً عقل مند۔ قلم داں وغیرہ۔

رسالہ میر عشق میں متروک الفاظ کے علاوہ الفاظ کے تقطیع میں گرنے، قافیے میں ایطا، تعقید، شتر گربہ، جمع الجمع وغیرہ پر بھی رائے ظاہر کی گئی ہے۔ ان کی یہ کوشش اس حد تک مستحسن ہے کہ انھوں نے شاعروں کی اُس کثیر تعداد کو جو اُس وقت مرثیہ گوئی میں مشغول تھی زبان کے مناسب استعمال کی طرف متوجہ کیا اور یہ احساس دلایا کہ مرثیہ گویوں کو بھی ان عام ادبی اصولوں کی پابندی کرنا چاہئے جو بیان کی درستی اور شعر کی خوبصورتی میں اضافہ کرتے ہیں۔

عشق کا جذبہ اصلاح اگر مرثیہ کے مطالبات، اس کی ساخت اور موضوع کو مد نظر رکھ کر ابھرتا تو یہ بڑی مفید خدمت ہوتی لیکن جیسا کہ اس سے پہلے اشارہ کیا گیا علیت اور اظہار تفاخر نے ان کی اس کوشش کو اپنی استادی کے اظہار تک محدود رکھا۔ فارسی اور عربی کی کورانہ تقلید نے ان کا نقطۂ نظر ایسا کر دیا کہ اردو زبان کی اپنی خصوصیت ہی نہیں رہی۔ انھیں یہ تسلیم ہی نہیں کہ اردو ایک الگ زبان ہے جو فارسی اور عربی سے بڑی حد تک متاثر ہونے کے باوجود اپنے مزاج اور خمیر کے اعتبار سے ان سے الگ ہے۔ خود فارسی زبان میں جگہ اور زمانے کی تبدیلی کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں اور یہی حال ساری زبانوں کا ہے۔ اس لیے تلفظ اور ترکیبوں، لفظوں کے معنی اور مفہوم میں تبدیلی کو تسلیم نہ کرنا زبانوں کے ارتقا سے ناواقفیت کا ثبوت ہے۔ پھیلتی ہوئی زبان کو ذرائع اظہار میں وسعت کی ضرورت ہوتی ہے مترادفات کی کثرت قوت اظہار کے لیے معاون ہوتی ہے اس لیے زمانے اور حالات کی حدوں میں شعرا کو بعض اصولوں کے ماتحت انھیں پھیلنے کا موقع دینا چاہئے نہ کہ اُس کی موجودہ صلاحیتوں، وسعتوں اور لغات کو گھٹا کر اُس کے نمو کو روک دیا

جائے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے وضع کیے ہوئے بہت سے اصول انھیں تک رہ گئے۔

"عشق اسکول کے نمایاں فن کاروں نے اگرچہ عشق اسکول سے اپنے کو کبھی علاحدہ نہیں کیا اور ان کی جانشینی پر فخر کرتے رہے پھر بھی انھوں نے اپنے کلام میں عشق کی وضع کی ہوئی بہت سی پابندیوں کو قبول نہیں کیا اور رائج الوقت زبان کو کتابی زبان سے اہم سمجھا۔ تعشق ور رشید جو عشق اسکول کے ممتاز ترین افراد ہیں ان کے کلام میں زبان کی یہ پابندیاں موجود نہیں ہیں۔ [1]"

(2)

مرثیہ میں اصلاح زبان کی تحریک کے سربراہ ہونے کے علاوہ عشق مرثیہ گو بھی تھے۔ انھوں نے ضمیر سے فیض حاصل کیا تھا۔ پُر تکلف زندگی گزارنے اور دینوی لذتوں سے بہرہ اندوز ہونے کا جذبہ ان میں موجود تھا۔ عام طور پر ایسے لوگ خون جگر کھانے، احساس کی آگ میں جلنے اور فن کے لیے مصیبتیں جھیلنے کی طرف زیادہ مائل نہیں ہوتے۔ ذہانت انھیں اپنی انفرادیت اور امتیاز قائم کرنے کے لیے قریبی راستے سمجھاتی ہے۔ عشق بھی اُس دور کے مرثیہ گویوں میں اپنا الگ مقام بنانا چاہتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے مختلف طرزوں اور اندازوں میں زور طبیعت آزمایا۔ مناظر قدرت کے بیان میں ضمیر نے مضمون آفرینی اور خیال آفرینی کی طرح ڈالی تھی۔ عشق نے بھی ادھر قدم بڑھائے:

جب پیر زال چرخ نے اوڑھی ردائے صبح　　پھیلے تمام خلق میں بالِ ہمائے صبح
فوج ضیا نے آگے بڑھایا لوائے صبح　　یہ ابتدائے صبح تھی وہ انتہائے صبح

آغاز میں ہرا تھا گلستاں رسول کا
انجام میں تباہ ہوا گھر بتول کا

---

1. ڈاکٹر جعفر رضا: میر عشق اور ان کے خاندان کی مرثیہ گوئی ص 70 (قلمی)

باز سحر نے طائر وشب کا کیا شکار　　　طاؤس مہر کھا گیا شام سیہ کا مار
خلد بریں اداس تو حوریں تھیں بے قرار　　　غنچوں کو بھی نسیم سے تھا رنج خار خار

باقی ہے دھیان اُس سحرِ غم کا آج تک
تن کانپتا ہے نیرِ اعظم کا آج تک

ضمیرؔ اور دبیرؔ نے رات کے بیانات پر ویسازور نہیں صرف کیا جیسا کہ صبح کے سلسلے میں عشقؔ نے یہ راستہ پاکر رات کے مناظر کی تصویر میں مضمون بندی اور خیال آرائی کی:

پہنی جو ستاروں کی زرہ پیر فلک نے　　　کی فکر عزائے شہدا فوج ملک نے
چکائی اداسی مہ تاباں کی چمک نے　　　تھا شور دیے داغ چراغوں کی جھلک نے

تاریک ہے شب ماہ ہے اندوہ کشی میں
آئینہ ہے آغوشِ عروسِ حبشی میں

چنگاریاں بن بن گئے ہیں کوکب منحوس　　　پرداغ تھا افلاک کا تن صورت طاؤس
تھا اختر مہتاب کی گردش سے یہ محسوس　　　فانوس خیالی ہے مگر چرخ کی فانوس

کچھ شک نہیں اس رات کی تھی مرگ کی صورت
تھا چاند قلق سے گل صد برگ کی صورت

لیکن یہ طرز عشقؔ کے مزاج کے موافق نہیں معلوم ہوتا۔ اس لیے کہ ان کا سلسلہ لمبا نہیں چلتا کبھی تو چار مصرعوں کے بعد بیت ہی میں اصل منظر سے شاعر علاحدہ ہو جاتا ہے اور اگر کہیں ایک دو بند اسی انداز کے لکھے تو فوراً بعد سادگی بیان اور فطری منظر نگاری کی طرف ان کا قلم مڑ جاتا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ صرف رواج سے مغلوب ہو کر وہ اس کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ اوپر رات کے بیان میں جو دو بند دیے گئے ہیں اس میں ایک حد تک وہ انداز موجود ہے لیکن اس کے فوراً بعد کا بند یہ ہے:

شب تھی یہ سیہ ہاتھ نہ ہو ہاتھ کو معلوم تھا سامنے مہتاب مگر چاندنی معدوم
ہشیار خبردار کی اعدا میں اُدھر دھوم عباس نگہبان خیامِ شہ مظلوم

نعرے صفتِ رعد واسد کرتے تھے عباس
شیروں کی صدا دشت میں رد کرتے تھے عباس

اس طرز کو اپنے لیے موزوں نہ پاکر وہ دورِ تعمیر کے اُس رجحان کی طرف مڑے جس میں روایتیں نظم کی جاتی تھیں۔ کربلا کے مختلف واقعات اور حالات کے بیان میں تازگی پیدا کرنا نفسیات انسانی کی زیادہ گہری واقفیت، احساسات کے ردّ عمل پر زیادہ عبور سے ہی ممکن تھا، خصوصاً دورِ عروج میں انیسؔ نے ان پہلوؤں میں ایسی نزاکتیں پیدا کردی تھیں کہ مناظر کی مصوری اور تناسب میں اپنی جگہ بنانا بہت مشکل ہو گیا۔ رواتیوں میں قصہ ہونے کی وجہ سے واقعات کے بیان سے تنوع پیدا کیا جاسکتا ہے جس سے سامعین کا بھی دل بہلتا ہے اور مرثیہ گو کو ایسے بیانات کا موقع ملتا ہے جو فرسودہ نہیں۔ عشقؔ نے اسی راستہ پر گامزن ہو کر اپنی انفرادیت کا راستہ نکالا۔ حدیث وسیر کی کتابوں معجزات ومناقب کے بیان میں انھیں بہت مواد مل گیا جسے انھوں نے خوبی سے مرثیوں میں بیان کیا اور اس طرح یا تو نئی یا کم رائج رواتیوں سے تازگی کی فضا پیدا کی۔ ان کوششوں میں زعفر جن کی روایت کے مرثیے میں ترتیب و تناسب کا حسن اوج کمال پر نظر آتا ہے۔

زعفر جن کی روایت عشقؔ سے پہلے بھی مرثیہ کا موضوع بن چکی تھی لیکن ایک نئے پیرایہ سے انھوں نے اپنے مرثیہ "عروج اے مرے پروردگار دے مجھ کو" میں اسے بیان کیا۔ اسے دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیہ کے چہرہ کو کیسی کیسی وسعتیں دی جاسکتی ہیں اور ایک ذہین شاعر خرق عادت ماحول اور واقعات کو بھی حقیقت پسندانہ رنگ میں کس طرح بیان کر کے کامیابی حاصل کرتا ہے۔ قدیم زمانے میں جہاز کے سفر پر ایک آدمی روانہ ہوتا ہے۔ راستہ میں طوفان سے کشتی کے پرزے پرزے ہو جاتے ہیں۔ راوی ایک تختہ سے چمٹا ہوا کسی نہ کسی طرح ایک جزیرے پر پہنچتا ہے:

تھی کنارے پر آکے وہ صورت ماہی — کھلی جو آنکھ ہوئی زندگی سے آگاہی
بدن تو خوف سے تھا سرد رنگ تھا کاہی — اتر کے تختۂ کشتی سے میں ہوا راہی

ہزاروں کوس محیط اس کے گرد عماں تھا
اداس تھا وہ جزیرہ کمال ویراں تھا

کوئی درخت نہ آدم نہ جانور دیکھا — عجیب عالم عبرت اِدھر اُدھر دیکھا
بڑھا جب آگے عجب شخص پر خطر دیکھا — خموش بیٹھے ہوئے اس کو خاک پر دیکھا

رواں تھے اشک برابر زمین پر اس کے
پڑے تھے بال سراسر زمین پر اس کے

راوی کو دیکھ کر وہ غم زدہ جس طرح استفسار حال کرتا ہے وہ الفاظ ایک سنسان اور عجیب وغریب جزیرے کی بڑی اچھی تصویر سامنے لاتے ہیں۔ اس بیان میں جڑے درختوں یا پر ہیبت غاروں کا بیان نہیں بلکہ صرف احساسات اور لہجہ کے اظہار سے ماحول آفرینی کی گئی ہے جو پہلی صورت سے کہیں زیادہ موثر اور کامیاب ہے۔ غم زدہ دریافت کرتا ہے:

بتاؤ نام تم اپنا کہ مجھ کو حیرت ہے
یہاں کہاں کوئی بندہ خدا کی قدرت ہے

خبر کسی کو نہیں ہے وہ عالم و دانا — کہاں تھی راہ ہوا کس طریق سے آنا
بدن میں روح کو بس شاق ہے ٹھہر جانا — مگر ہے سرحدِ ملک عدم یہ ویرانا

اداس دھوپ رندھی چاندنی نکلتی ہے
ہوا ہمیشہ یہاں ڈرے تیز چلتی ہے

میدان کربلا میں ارواح انبیا اور فرشتوں کا ہجوم ایک جن کی زبانی ہی اچھی طرح بیان ہو سکتا تھا کیونکہ وہ ان سب چیزوں کو دیکھ سکتا تھا۔ امام حسین کا وہ روپ جس میں وہ خاصان خدا کی صف میں نظر آتے ہیں ان

کی قربانی کا وہ پہلو جس میں الوہیت، عظمت اور شوکت موجود ہے اگرچہ عقائد پر مبنی ہے لیکن جو فضا ان کی مدد سے پیدا کی گئی ہے وہ ایپک کے ایک عظیم ہیرو کا تصور سامنے لاتی ہے جیسا کہ باورا نے لکھا ہے کہ:

"(ایپک کا) ہیرو ایک مثالی انسان ہے جو اپنے مقصود کے لیے کسی قربانی سے دریغ نہیں کرتا۔ وہ بے پناہ قوت کا مالک ہے یہاں تک کہ انسان کے بجائے دیوتا معلوم ہوتا ہے۔ وہ آن کے لیے اپنی جان کی بازی لگا دیتا ہے۔ وہ محض اس لیے قابل اعزاز نہیں کہ اپنی بے مثال بہادری سے دنیا کو تباہ کر سکتا ہے بلکہ اس لیے کہ وہ اپنے بلند مقاصد کے مقابلے میں چند روزہ حیات کی مطلق پروا نہیں کرتا"۔ [1]

جناب آدم و نوح و خلیل رتبہ شناس پیمبرانِ الوالعزم تھے حسین کے پاس
محمد عربی پیشِ ذوالجناح اداس کلیم وحضرت عیسیٰ میانِ عالم یاس
لپٹ لپٹ کے رسول جلیل روتے تھے
رکاب تھامے ہوئے جبرئیل روتے تھے

ملے جو حکم، فنا ہے ابھی تمام سپاہ پروں کا سایہ کیے کہہ رہے تھے اے ذی جاہ
تمھیں نہ چاہئے، ہو اس معاملے میں گواہ حسین کہہ رہے تھے اے وکیل خالق واہ
رضا و صبر کا اقرار لینے آئے تھے
تمھیں تو محضر قتل حسین لائے تھے

چمن چمن سر تسلیم سید ابرار ہوا سے رن میں درختوں کا جھومنا ہر بار
جھکے ہوئے پے تعظیم سوئے شہ کہسار چھپا ہوا فلک پیراسن قدر پر وار
بلند سبزہ ساحل چڑھا ہوا دریا
پے زیارت مولا بڑھا ہوا دریا

---

[1] سی۔ ایم۔ باورا: فرام ورجل ٹو ملٹن ص ۱

منصب شہادت کی عظمت اور امام حسین کی مظلومی دونوں پہلوؤں کا ایسا کامیاب امتزاج اس مرثیہ میں نظر آتا ہے کہ امام کی روحانی شخصیت اور بلندی بھی واضح ہوتی ہے اور مرثیت کا پہلو بھی باقی رہتا ہے۔اسی توازن و تناسب میں احساسات کو متحرک و متاثر کرنے میں اس مرثیے کی کامیابی اور عشق کی مہارت و فن کاری کا راز پوشیدہ ہے:

ادب ادب یہی روحانیوں کی صف میں پکار　　کہ ہے یہ شاہِ شہیداں کا آخری دیدار
ٹھہر کے میں نے وہیں ڈال دی سپر تلوار　　کیا سلام یہ جھک کر بھرا جبیں میں غبار

غلام پائے شہِ دل ملول سے لپٹا
رکاب راکب دوشِ رسول سے لپٹا

جھکے امام اُمم ذوالجناح پر سے ادھر　　وہ ہاتھ جس میں تھی تلوار رکھ کے شانے پر
کہا گلے سے لگاتے تجھے ہم اے زعفر　　مگر خیال یہ ہے تو کہیں نہ ہو مضطر

لگائیں سینے سے کیا دل بہت دھڑکتا ہے
ہمارے زخموں سے زعفر لہو ٹپکتا ہے

ٹپک پڑے مرے آنسو کہا کہ ہائے حسین　　فدائے جرأت وصبر ورضا،فدائے حسین
عجب طرح سے یہ فرما کے مسکرائے حسین　　بڑی خوشی کی جگہ ہے نہ روبرائے حسین

جہان کے شہدا میں وحید ہوتے ہیں
خدا کی راہ میں زعفر شہید ہوتے ہیں

ہزاروں زخم تھے لیکن زرا نہ تھے بیتاب　　ہر ایک زخم کو بازو کے چومتے تھے جناب
کیا سوال جو میں نے دیا مجھے یہ جواب　　نہ پوچھ آہ ملے خاک میں عجب مہتاب

یہ زخم تیر نہیں شغلِ زندگانی ہے
ہمارے اصغرِ بے شیر کی نشانی ہے

افسوس ہے کہ عشقؔ کے اور کسی مرثیے میں یہ حسن اور نزاکتیں موجود نہیں ورنہ ان کا مرتبہ آج اردو مرثیے میں اس سے بہت بلند ہوتا۔

جدت اور تنوع کی تلاش میں عشقؔ نے مرثیہ کی مروّجہ اور مقبول بحروں سے ہٹ کر دوسری بحروں میں مرثیے لکھے۔ اگرچہ دورِ تمیر اور اس کے پہلے مرثیے کی بحروں میں بہت تنوع ملتا ہے اور چھوٹی بڑی مختلف بحروں میں مرثیے لکھے گئے ہیں لیکن اسی دور میں بڑی حد تک مرثیے کے لیے چار بحریں مخصوص ہو گئی تھیں ۔مرثیے نے اس زمانے میں جو شکل اختیار کرلی تھی اس کے لیے یہی بحریں مناسب بھی تھیں۔ لیکن عشقؔ نے پھر سے ان بحروں کو آزمانا چاہا۔ ایک مرثیہ میں جنگ کا منظر اس طرح بیان کیا ہے:

شامیوں کا رنگ تھا صبح کے مانند فق　　　تیغ تھی عباس کی بہر عدو قہر حق
خون سے گلرنگ تھا رن کی زمیں کا طبق　　　گر رہا تھا صاعقہ پھولی ہوئی تھی شفق

رکھے تھا ہرے پر ست کا سنہ سر ہاتھ پر
سیکڑوں ہاتھوں کا تھا فیصلہ ہر ہاتھ پر

ایک علمدارِ شاہ کثرت اہل ستم　　　ڈھال تھی اس ہاتھ میں اس میں تھی تیغ دو دم
نیزہ و شمشیر و تیر چل رہے تھے و مبدم　　　مشک چھپائی کبھی گاہ سنبھالا علم

چھائی تھی گویا سپاہ جعفر طیار پر
تیر کئی پڑگئے چشم علمدار پر

ایک دوسرے مرثیہ میں گھوڑے کی تعریف کا حصہ دیکھیے:

وفادار چابک عدوگیر گھوڑا　　　سروہی ہے نایاب تصویر گھوڑا
مجاہد کی زینت ہے شمشیر گھوڑا　　　صبا سے یہ کرتا ہے تقریر گھوڑا

تجھے ساتھ چلنے میں کیا خستگی ہے
مگر پاؤں میں تیرے مہندی لگی ہے

نہ ڈر جانے والا نہ ٹل جانے والا ہزاروں میں پہلے پہل جانے والا
سروں کو سموں سے کچل جانے والا صفوں سے تڑپ کر نکل جانے والا

شبیہ براق اس کو کہنا روا ہے
کہ راکب سمی رسولِ خدا ہے

مرثیہ ایک بیانیہ صنف نظم ہے۔ شاید اسی لیے عشقؔ نے مثنوی کی بحروں میں کئی مرثیے لکھے لیکن مرثیہ میں تسلسل بیان کے ساتھ ساتھ ایک ٹھہراؤ، ایک وقار اور ایک طرح کی گیرائی کی بھی ضرورت تھی جس کے لیے مثنوی کی ہلکی پھلکی بحریں یا موسیقیت لیے ہوئے لمبی بحریں موزوں نہیں تھیں خصوصاً اس وقت جب مرثیہ کے مضامین میں وسعت ہو چکی تھی اور چہرہ، ماجرا، جنگ وغیرہ کا لمبا بیان اچھے مرثیے کے لیے ایک حد تک ضروری ہو گیا تھا۔ اسی لیے ان مرثیوں میں عشقؔ کو خاص کامیابی نہیں ہوئی، صرف منہ کا مزہ بدلنے والی بات ہے۔ البتہ گھریلو ماحول کی تصویر کشی جہاں ملتی ہے اس میں ضرور کامیاب مقامات ہیں۔ دلگیرؔ نے بھی مثنوی کی بحر میں جناب کبرا کی رخصتی کے منظر میں کامیابی حاصل کی ہے اور عشقؔ کو بھی عورتوں کی رسموں وغیرہ کے بیان میں لطف کلام ملا ہے۔ جناب زینب عون و محمد کو میدان میں بھیجنے سے پہلے انھیں جناب علی اکبر کے گرد پھراتی ہیں تاکہ اُن کی جان کا صدقہ اتر جائے:

کہا مڑ کے پھر بانوے خستہ جاں سے ہٹو لے کے اصغر کو بھابی یہاں سے
وہیں یہ جہاں میں وہ جائیں جہاں سے کہے کچھ نہ اس وقت کوئی زباں سے

الگ جا کے بچوں کو بہلاؤ لوگو
اترتا ہے صدقہ سرک جاؤ لوگو

نئے پن کی تلاش ہی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ عشقؔ نے اپنے مرثیوں میں حدیثوں اور زیارتوں کو نظم کیا جس کی طرف دور تعمیر میں فصیحؔ نے خاص توجہ کی تھی۔ ایک پورا مرثیہ "سلام عشق کا تم سب پہ اے عزادارو" زیارت ناحیہ کا ترجمہ ہے۔ پہلے چند بند تمہید کے ہیں پھر زیارت کا مضمون نظم کیا ہے۔ پورے

مرثیہ میں 102 بند ہیں۔

ایک مرثیہ عشقؔ نے اپنے عہد کے مراسم عزاداری کا بھی بیان کیا ہے۔ اگرچہ ان رسوم میں آج بھی کوئی خاص تبدیلی نہیں ہوئی پھر بھی عشقؔ کی یہ کوشش سماجی تاریخ نگاری کا ایک جز ہے اور اس کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ تعزیہ اٹھنے کے جلوس کا یہ منظر دیکھئے جس سے ان کی قوت بیان کا بھی اندازہ ہوتا ہے:

کس دھوم سے وہ آج اٹھاتے ہیں تعزیا　　　　کی ہے خدا نے دولت و ثروت جنھیں عطا
ہمراہ سب رفیق و عزیز اور آشنا　　　　ہوتے ہیں آپ ساتھ کھلے سر برہنہ پا

نکلے جدھر سے تعزیے رستہ وہ بس گیا
سب تھم کے روئے موتیوں کا مینھہ برس گیا

کس حسن سے سجا ہوا اک اسپ خوش خرام　　　　تصویر ذوالجناح شہنشاہِ تشنہ کام
سارے بدن میں تیر ہیں، لٹکی ہوئی لجام　　　　سر پر اڑاؤ خاک نقیبوں کا ہے کلام

کیوں کر پھرے نہ آنکھوں میں سامانِ کربلا
خالی ہے آج مرکبِ سلطان کربلا

سر پر ہے شامیانۂ زریں گہر نگار　　　　خادم لگائے چتر مرصع زہے وقار
دستار و گوشوارہ و کلغی سے آشکار　　　　اس کا سوار دوش محمد کا تھا سوار

ڈوبی ہوئی لہو میں رکابیں بھی یال بھی
تلوار بھی لگی ہوئی شاہانہ ڈھال بھی

باجا، جلوس، حضرت عباس کا علم　　　　سارے رئیس پیشِ ضریح شہہِ امم
ماتم کا شور مرثیہ ہونا قدم قدم　　　　کہنا تمام دیکھنے والوں کا دمبدم

یارا انھیں ہے نالہ و فریاد و آہ کا
ہے بھائیو جنازہ کسی بادشاہ کا

عشق کی قدرت کلام سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔وہ شاعرانہ نزاکتوں سے بڑھ کر قواعد زبان کی پابندی پر نظر رکھتے تھے اور نظم کی مشق جتنی بڑھتی جاتی تھی اتنی ہی پابندیاں بڑھاتے جاتے تھے۔ان پابندیوں کے ساتھ کلام میں شگفتگی کا قایم رکھنا قدرت کلام کی بین دلیل ہے۔ جیسا کہ مہذب لکھنوی لکھتے ہیں:

"زبان کی پابندیوں کو اختیار کر لینے کے بعد صاحبان فن بخوبی اندازہ کر سکتے ہیں کہ میر عشق مرحوم کو میدان نظم کے طے کرنے میں کتنی دشواریاں ہوتی ہوں گی۔ نیز ان قیدوں کے بعد ظاہر ہے کہ کلام جس قدر بھی پھیکا ہو جاتا وہ کم تھا لیکن یہ صرف ان کی مشاقی اور پختہ کاری ہی تھی کہ باوجود اس نا قابل برداشت احتیاط کے بھی ان کے کلام میں شگفتگی اور تاثیر کی کمی نہیں پائی جاتی۔" [1]

کلام میں حسن اور دل کشی پیدا کرنے کے لیے صنعتوں کا استعمال کیا جاتا ہے لیکن بعض اوقات یہی رجحان جب مقصود بالذات ہو جاتا ہے اور حسن کلام کے بجائے شاعر کا مطمح نظر اظہار کمال بن جاتا ہے تو لفظی بازی گری کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ عشق کے یہاں اگرچہ آخر الذکر صورتیں بھی موجود ہیں لیکن ان کی مقدار بہت زیادہ نہیں۔ مفرو تشبیہوں اور استعاروں سے وہ مناظر کو زیادہ دلکش، احساس سے زیادہ قریب اور ذوق جمال کی تسکین کے نزدیک لاتے ہیں۔ چند مثالیں نامناسب نہ ہوں گی:

آنسو نہ تھے نقابِ زمرد نگار میں ‏ ‏ موتی بھرے تھے دامنِ ابر بہار میں

قطرے دُرِ خوش آب تھے سارے زمین پر ‏ ‏ سورج سے گر رہے تھے ستارے زمین پر

گلے سے لگائے جو تارے قمر نے ‏ ‏ تو آنکھوں سے موتی اتارے قمر نے

پھیلی جو روشنی تو فلق کچھ سوا ہوا ‏ ‏ دل تھا چراغ صبح کی صورت بجھا ہوا

---

[1] آثار عشق ص 14

مالک خموش، مضطرو بے تاب جاں نثار　　　پروانوں کے ہجوم میں تھی شمع اشکبار

گھوڑے سے مثلِ ہلال مہر علی کج گرا　　　چرخ سے بالائے خاک دھوپ میں سورج گرا

مجموعی حیثیت سے عشقؔ کی کوشش مرثیہ گوئی کے میدان میں اپنے کو دوسروں سے الگ کر کے نئے راستے نکال کر نئے موضوعات پر طبع آزمائی کر کے اپنے کو نمایاں کرنے پر مبنی ہے۔انھوں نے غالباً یہ محسوس کرلیا تھا کہ انیسؔ اور دبیرؔ نے جن پہلوؤں کو اپنایا ہے ان میں کامیابی حاصل کرنا اور اپنی انفرادیت نمایاں کرنا مشکل ہے اس لیے اپنی امتیازی خصوصیت نمایاں کرنے کے لیے انھوں نے غیر مروجہ بحروں میں مرثیے لکھے معجزوں اور رواتیوں کو تلاش کر کے نظم کیا اور اس میں نئے پہلو پیدا کیے، نئے بیانات کی طرف قدم بڑھایا اور سب سے بڑھ کر صحت زبان کا علم بلند کیا اور اس طرح علمیت و کمال، علاحدگی و انفرادیت کا ایک ہالہ اپنے گرد بنا کر قدر دانوں کا ایک گروہ تیار کرلیا جو ان خصوصیات کے اعتبار سے انھیں منفرد سمجھتا تھا۔بقول پروفیسر سید مسعود حسن رضوی:

> "میر عشقؔ کی بڑی کامیابی یہ تھی کہ جہاں اِن دونوں استادوں (انیسؔ و دبیرؔ) کی ماننے والی دو بڑی جماعتیں تھیں وہاں ایک چھوٹی جماعت ان کے طرفداروں کی بھی پیدا ہوگئی۔" [1]

انھوں نے بہت سے الفاظ ترکیبیں اور اسالیب ترک کردیے، اپنے طریق اظہار پر پابندیاں لگالیں اور اس طرح اپنی آزادیوں کو مجبوریوں سے بدل لیا اور اس محدود میدان میں قدرت کلام کے جوہر دکھائے۔مروجہ الفاظ اور ان کے طریق استعمال سے پرہیز کرنے کی طرف جب شاعر کی توجہ مرکوز رہتی ہے جب وہ اپنے اظہار کا دائرہ اور محدود کرلیتا ہے تو اس کی صلاحیتیں انھیں قیود سے عہدہ برآ ہونے پر، انھیں بیڑیوں کے ساتھ سرگرم سفر ہونے پر رہتی ہے کہ لوگ دیکھیں کہ پابجولاں ہونے کے باوجود

---

1 میر عشقؔ اور ان کا ایک رسالہ (نیا دور، لکھنؤ۔اگست 1962ء)

اس کی رفتار میں کوئی فرق نہیں آیااور یہ بظاہر اطمینان اور آزادی سے چلا جارہا ہے۔ سرکس کے گھیرے میں کام کرنے والے کی طرح عشق کی نظر گرد بیٹھے ہوئے ناظرین پر رہی اور ان کی داد و تحسین کو انھوں نے سرمایہ افتخار سمجھا۔ ورنہ ان کے مرثیوں میں اُن صلاحیتوں کے نشانات موجود ہیں جو انھیں ایک اچھا فن کار بنا سکتی تھیں۔ زعفر جن کے مرثیہ میں انھوں نے جس توازن و تناسب کا مظاہرہ کیا ہے وہ اصلاح زبان واظہار کلام کے جوش میں پس پشت پڑ گیا اور ان کے مرثیے تنوع، جدّت، اور لسانی پابندیوں کے اعتبار سے ممتاز تو ضرور ہو گئے۔ لیکن ان میں شاعرانہ نزاکتیں، تخلیقی حسن اور تجربہ و تخیّل کے امتزاج کی وہ کیفیت نہیں پیدا ہو سکتی جسے غالبؔ نے 'چیزے دگر' سے تعبیر کیا ہے۔

تعشقؔ

سید مرزا تعشقؔ 1239-1309ھ 1823-1891ء نے بھی مرزا فصیحؔ کی طرح اگرچہ اپنی زندگی کا بڑا حصہ عراق اور دوسرے مقامات مقدسہ میں گزارا لیکن پھر بھی وہ لکھنؤ کی ادبی فضا ہی میں پروان چڑھے اور یہیں کے رنگ سخن سے انھوں نے کسب فیض کیا۔ اسی وجہ سے وہ لکھنؤ کے اس دور کے ممتاز مرثیہ گویوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ وہ میر عشقؔ کے چھوٹے بھائی تھے۔ یادگار ضیغم میں انھیں ناسخؔ کا شاگرد بتایا گیا ہے[1] رام بابو سکسینہ اور ڈاکٹر محمد باقر کی تاریخوں اور "اردو مرثیہ"[2] میں غالباً اسی ماخذ سے یہ بات دہرائی گئی ہے۔ سراپا سخن[3] اور سخن شعرا[4] جو ان کی زندگی میں ترتیب پا چکے تھے ناسخؔ سے ان کے تلمذ کا ذکر نہیں کرتے بلکہ انھیں اپنے والد انسؔ کا شاگرد بتاتے ہیں اور یہی درست بھی معلوم ہوتا ہے اس لیے کہ ناسخؔ کے انتقال کے وقت تعشقؔ کی عمر صرف پندرہ سال کی تھی۔

لکھنؤ کے ممتاز مرثیہ گویوں میں تعشقؔ ہی ایسے ہیں جو غزل گو کی حیثیت سے بھی نمایاں درجہ رکھتے ہیں اور صفائی بیان کے ساتھ سوز و گداز ان کی غزلوں کی خصوصیت ہے۔ اگرچہ ان کا بہت سا کلام ضائع

---

1. تذکرۂ یادگار ضیغم ص 88
2. سفارش حسین: اردو مرثیہ ص 364
3. سراپا سخن (تلخیص) ص 59
4. نساخ: سخن شعرا ص 89

ہو گیا لیکن دیوان تعشق کے نام سے ان کا ایک مجموعہ غزلیات پہلے کا چھپا ہوا ملتا ہے۔ "نیچہ تعشق" کے نام سے بھی ایک مجموعہ چھپا تھا۔ مہذب لکھنوی نے ان کی غزلوں کو دوبارہ ترتیب واضافہ کے بعد "دور تعشق" کے نام سے شایع کر دیا ہے۔ ان مجموعوں کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایسے عہد میں جب محبوب کے خارجی لوازم اور لفظی صنعت گریوں کی طرف عام غزل گویوں کا رجحان تھا تعشق نے جذبات واحساسات کو مدنظر رکھ کر اپنے کلام میں ایک خاص جاذبیت اور دلکشی پیدا کرلی ہے۔

اگرچہ تقریباً تمام مرثیہ گویوں نے غزل سے شاعری کی ابتدا کی اور پھر مرثیہ گوئی کی طرف مڑے اور اس میں کامیاب ہونے کے بعد غزل سے اس لیے علاحدہ ہو گئے کہ مداحی اہل بیت اس صنف سے وابستگی کے منافی ہے۔ (ہو سکتا ہے کہ ان کا یہ عمل ایک طرح کے احساس کمتری پر مبنی ہو) لیکن تعشق نے اس خیال کی تائید کبھی نہیں کی۔ عراق وایران میں طویل قیام اور کم سے کم تین مرتبہ کی آمدورفت[1] ان کی مذہبی عقیدت کا واضح ثبوت ہے۔ اس کے باوجود غزل سے ان کی وابستگی آخر عمر تک باقی رہی۔ انھوں نے شاعری کو کسی تنگ اخلاقی نظریے کا پابند نہیں کیا اور نہ اصناف ادب کو جائز اور ناجائز کے خانوں میں تقسیم کر کے غزل سے دامن بچانے کی کوشش کی۔ مہذب لکھنوی نے دور تعشق اور افکار تعشق جلد اول دوم میں ان کی غزل گوئی کا جس طرح ذکر کیا ہے اس سے بھی اس خیال کی تائید ہوتی ہے لیکن ان کا ایک تحریری بیان ڈاکٹر جعفر رضا نے اپنے تحقیقی مقالے میں درج کیا ہے جو اس خیال کی تردید کرتا ہے۔ اس کا جائزہ لے لینا ضروری ہے۔ اس بیان کا ایک حصہ یہ ہے:

> "موصوف نے کئی ہزار غزلیں کہی تھیں۔ جب عراق تشریف لے جانے لگے تو سب ہمراہ لیتے گئے۔ جب جہاز بیچ میں پہنچا تو غزلوں کی گٹھری میں وزن باندھ کے یہ کہہ کے سمندر کی نذر کر دی کہ تعشق دنیا میں صرف مداحی کے لیے آیا ہے۔ غزل صرف اس لیے کہی کہ طبیعت میں روانی پیدا ہو جائے۔ جو دیوان شائع ہوا ہے وہ ان غزلوں کا ہے جو یا تو یاد ہو گئی تھیں یا شاگردوں کے پاس

---

1 ڈاکٹر جعفر رضا: میر عشق اور ان کے خاندان کی مرثیہ گوئی (غیر مطبوعہ) ص 64-160

تھیں۔ مرحوم کی وصیت تھی کہ میرے بعد میری غزلیں کوئی صاحب طبع نہ کرائیں۔"[1]

مہذبؔ لکھنوی نے یہ بیان 1961ء میں دیا ہے۔ وہ تعشقؔ کے پرپوتے، جانشین اور وارث ہیں لیکن اس بیان کی تاریخ سے بارہ تیرہ سال پہلے تعشقؔ کے مرثیوں کے مجموعے افکار تعشقؔ حصۂ اول و دوم شائع کرنے سے بھی قبل انھوں نے "دور تعشقؔ" کے نام سے انکی غزلوں کا مجموعہ شائع کیا۔ اس مجموعے کی غزلوں میں ایسے متعدد اشعار موجود ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ تعشقؔ بڑھاپے تک غزلیں کہتے رہے اور عراق سے واپس آنے کے بعد بھی سلسلہ جاری رہا۔ مثلاً

پیری کی شاعری میں تعشقؔ مزہ کہاں	وہ شعر کس طرح سے ہوں جب وہ ہمیں نہیں
ہائے افسوس تعشقؔ نہ ہوا پھر جانا	ایسی ساعت سے چھٹے روضۂ شبیر سے ہم
آئی پیری چھوڑ عشق نوجواں	اے تعشقؔ تجھ کو شرم آتی نہیں

اس سے یہ خیال ہوتا ہے کہ مہذبؔ لکھنوی نے اپنے بیان میں تعشقؔ کی طرف جو واقعہ اور وصیت منسوب کی ہے وہ یا تو انھیں بہت بعد کو کسی غیر معتبر راوی سے معلوم ہوئی یا اگر پہلے سے معلوم تھی تو انھوں نے خود ہی اسے در خود اعتنا نہیں سمجھا ورنہ اپنے بزرگوں کا وہ جس قدر احترام کرتے ہیں اور جس طرح ان کے نام لیوا ہیں اس کے اعتبار سے وہ اپنے پردادا کی غزلیں ان کے مرثیوں سے بھی پہلے شائع نہ کرتے۔ غزل کے بارے میں تعشقؔ کے جس نقطۂ نظر کی طرف انھوں نے اپنے بیان میں اشارہ کیا ہے وہ مرثیہ گویوں کے ایک عام نقطۂ نظر کے اعتبار سے مہذبؔ نے کہہ دیا ہے ورنہ اصلیت یہ ہے کہ تعشقؔ نے غزل کو کبھی حقیر یا معیوب سمجھا اور نہ کبھی اس سے کنارہ کش ہوئے۔

غزل عشق و محبت کی ترجمان ہے۔ لغوی معنوی کے اعتبار سے یہ عورتوں کی باتیں کرنے کے لیے مخصوص ضرور ہے لیکن غزل گو شعرا نے اس میں احساس و تجربے کے بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے اور

1۔ ڈاکٹر جعفر رضا: عشق اور ان کے خاندان کی مرثیہ گوئی ص157

فکر و خیال کی ان گنت قندیلیں روشن کر کے انسانی تعلقات کے عمل و ردِ عمل کے بہت سے جلوے دکھائے ہیں۔ غزل کی علامتوں مجاز اور استعاروں نے اظہار کے نئے انداز بخشے ہیں "پروانۂ جاں باز سوئے شمع رواں ہے" زعفر جن کے علاوہ جناب حُر کے امام حسین کی طرف جانے کے لیے بھی کہا جا سکتا ہے۔ عشق الٰہی اور محبتِ روحانی غزل کا موضوع برابر رہی ہے اس لیے کربلا کے واقعہ کو عشق کا ایک کارنامہ سمجھنا راہ حق میں جانیں فدا کرنے کو سودائے محبت کا نتیجہ قرار دینا کوئی نامناسب بات نہیں اور متعدد مرثیہ گویوں نے یہ مضامین بیان بھی کیے ہیں۔ تعشق نے اپنے عہد میں غزل کی غیر معمولی مقبولیت سے بھی اثر لیا ہوگا اور اس صنف سے اپنی وابستگی بھی ان کے ذوق پر کارفرما ہوگی۔ چنانچہ ان سب خیالات نے انھیں اس طرف مائل کیا کہ اس زمانے کے دو مقبول ترین اصناف یعنی غزل اور مرثیہ کو ایک دوسرے سے اور قریب لایا جائے۔ ان کے بڑے بھائی عشق کو نئے موضوعات اور نئے راستوں کی تلاش رہتی تھی چنانچہ انھوں نے بھی چند مقامات پر تغزل کو مرثیہ میں کھپانے کی کوشش کی ہے لیکن تعشق اپنی صلاحیتوں اور فنی شعور کی مدد سے ادبی اور فنی تقاضوں پر زیادہ گہری نظر رکھتے تھے اس لیے انھیں مرثیے میں تغزل کے پہلو کا نیا راستہ نظر آیا جسے غزل میں ان کی مہارت اور عبور نے تقویت پہنچائی۔ اس طرح توجہ اور مشق سے ان کا ایک الگ رنگ بن گیا اور مرثیہ گویوں کی کثیر تعداد میں ان کی آواز الگ اور منفرد ہو گئی۔

ایسے وقت میں کہ سماجی قدریں، معاشی نظام اور ادبی روایتیں زیادہ تبدیلی قبول نہ کر سکتی ہوں، 1857ء کے انقلاب نے بھی ان کے طریق زندگی میں کوئی واضح فرق نہ کیا ہو شاعری میں امتیاز اور انفرادیت کا کوئی نیا راستہ یا نئی شکل کا ظہور میں آنا مشکل ہوتا ہے فن کار اپنا جوہر نمایاں کرنے کے لیے موجودہ سانچوں اور مواد میں الٹ پھیر اور پرانے موضوعات کی ترکیب و ترتیب میں تبدیلیاں کرتا ہے اور اسی محدود دائرے میں اُس کی صلاحیتوں کو نمایاں ہونے کا موقع ملتا ہے۔ تعشق نے مرثیے میں تغزل کا رنگ تیز کر کے غزل کی اصطلاحوں، علامتوں اور انداز بیان کو واقعہ کربلا کے پس منظر میں استعمال کر کے مرثیے کو ایک نئی سمت دینا چاہی۔ قصیدہ کی تشبیب میں جس طرح بہار کے مناظر، علوم و فنون کی باتوں کے علاوہ عاشقانہ مضامین بھی نظم کیے جاتے تھے اُسی طرح تعشق نے مرثیہ کے چہرے میں ہجر و وصال کے مضامین بیان کیے۔ ان کا ایک مشہور مرثیہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

سچ ہے دنیا میں شب ہجر بلا ہوتی ہے　　دمبدم آرزوے مرگ سوا ہوتی ہے
آہ سینے کے لیے تیر جفا ہوتی ہے　　دل جلاتی ہے جو ٹھنڈی بھی ہوا ہوتی ہے

زندگی کہتے ہیں دنیا سے گزر جانے کو
دل تڑپتا ہے گلا کاٹ کے مرجانے کو

دونوں آنکھوں سے بہا کرتے ہیں اکثر آنسو　　دل جو امڈے تو بھرے آئیں نہ کیونکر آنسو
ہجرِ محبوب میں تھمتے نہیں دم بھر آنسو　　جب لیا نام نکل آئے برابر آنسو

بات کرتا ہے جو کوئی تو بری لگتی ہے
سانس لینے میں کلیجے پہ چھری لگتی ہے

کرب میں رات جدائی کی بسر ہوتی ہے　　مئے گلرنگ جناں خون جگر ہوتی ہے
دل کو تحصیل فراق تن وسر ہوتی ہے　　عید ہوتی ہے جو ملنے میں سحر ہوتی ہے

لاکھ روکیں رہ الفت کے بھلانے والے
جاتے ہیں کوچۂ محبوب میں جانے والے

شروع ہی سے غم والم کا ذکر، رنج اور مصیبت کا بیان المیہ کی فضا ضرور پیدا کر دیتا ہے لیکن ابتدا سے انتہا تک غم والم کا مسلسل ذکر المیہ کی فنی اہمیت گھٹا بھی دیتا ہے۔ اسی لیے دور عروج میں خاص طور سے چہرے میں صبح کے مناظر، ایک خیالی چمن کی بہاروں کا بیان وغیرہ کو وسعت دی گئی تاکہ جمالیاتی تسکین سے مسرت واہتزاز کے جذبات ابھار کر بعد کے غم انگیز بیانات کو زیادہ موثر بنایا جاسکے۔ تعشق اس نفسیاتی کیفیت اور فن کے اس تقاضے سے واقف ہیں۔ انھوں نے غزل سے صرف ہجر کے بیانات اور مایوسی کے مضامین ہی نہیں لیے بلکہ آمد سراپا اور جنگ میں غزل کی شگفتگی سے بھی فائدہ اٹھایا ہے تاکہ سننے والے کے احساسات مسرت اور اندوہ کے نشیب وفراز سے گزرتے آنسوؤں اور مسکراہٹوں سے یکے بعد دیگرے دوچار ہوتے رہیں۔ حضرت علی اکبر کا میدان جنگ میں وردود دیکھیے:

دکھلائیں عکس رخ نے عجب خوش جمالیاں | موجیں ہوا کی بن گئیں پھولوں کی ڈالیاں
رضواں کی محو ہو گئیں رنگین خیالیاں | آنکھیں بنیں جناں کے مکانوں کی جالیاں

لطف نظارۂ رخ رنگیں حصول تھے
سیروں ہر اک نگاہ کے دامن میں پھول تھے

تیغیں کھنچیں جو ابروؤں کی رن میں ناگہاں | بڑھ کر بلند کیں صفِ مژگاں نے برچھیاں
چلّہ بنی جو زلف تو ابرو بنے کماں | پلکوں کے لیس ہوگئے سب تیر بے اماں

نیزہ لیا نگاہ جلالت شعار نے
بیرق اٹھائی سرمۂ دنبالہ دار نے

مناظر فطرت کے خوش آیند بیانات سے تعشق نے پرہیز نہیں کیا، بلکہ ان کی مصوری میں تخئیل کے ساتھ احساس شامل کر کے انھیں اور زیادہ دلکش اور پر لطف بنادیا ہے۔ ایسے مناظر اس دور کے سب مرثیہ گویوں کے یہاں نظر آتے ہیں کیونکہ شاعرانہ مہارت کے اظہار کا اس دور میں یہ ایک عام میدان بن گیا تھا۔ تعشق نے بھی اپنے خصوصی رنگ کو مدّ نظر رکھتے ہوئے اس موضوع میں گل کاریاں کی ہیں:

طرف شرق وہ سامان طلوع خورشید | اشکِ شبنم سے ٹپکتی تھی بہار جاوید
پیرہن نور کا پہنے ہوئے تھی صبح امید | بہر زخم دل بلبل تھے نمک پھول سفید

دیکھے ان کو ہوں عارف کے جگر کے ٹکڑے
کوسوں پھیلے تھے گریبان سحر کے ٹکڑے

بلبلیں لاتی تھیں سر کو قدم گل کے جو پاس | مسکراتے تھے یہ غنچے کہ خدا لائے راس
تازگی دیکھے جو سبزے کی تو جاتی رہے پیاس | اوس کھائے ہوئے سبزوں کی وہ ٹھنڈی بوباس

کہیں پژمردہ نہ ہوجائے یہ ڈر رکھتی تھی
پاؤں سبزے پہ تکلف سے نظر رکھتی تھی

تلوار اور گھوڑے کے بیانات اگرچہ جنگ کے ماتحت آتے ہیں لیکن ان میں مرثیہ گویوں نے تغزل کے پہلو نکالے ہیں۔ تعشّق کو تو یہ بنا بنایا میدان ملا اور انھوں نے حسینوں کی تیغ ادا، خدنگ نظر اور خرام ناز کے استعاروں کو اصلی شکل میں پیش کیا اور کبھی تلوار یا گھوڑے کو دلہن یا معشوق سے استعارہ کر کے میدان جنگ کو کوچۂ جاناں یا محفل یار کے روایتی منظر سے جا ملایا:

وہ تیغ یوں جدا ہوئی کاٹھی سے خشمگیں | جیسے بگڑ کے اٹھتے ہیں پہلو سے نازنین
تھامیان اس کی ہجر میں دل کی طرح حزیں | روتا ہے جیسے منہ پہ کوئی لے کے آستیں

ایما یہ تھا کہ رشتۂ دامن پہ ہاتھ ہے
خالی ہے جسم جان مری تیرے ساتھ ہے

باتیں ہیں ساز باز کی ہر فتنہ ساز سے | ملتی ہے ایک ایک سے کس امتیاز سے
فقرے برس رہے ہیں زبانِ دراز سے | بیٹھی جہاں کرشمہ و انداز و ناز سے

لی جان ہاتھ گردنِ ظالم میں ڈال کے
پہلو سے لے گئی جگر و دل نکال کے

تلوار کی اس تصویر کے بعد گھوڑے کا یہ مرقع دیکھیے جس میں کسی محبوبۂ دل نواز کا عکس موجود ہے:

بن کر جو چلا سب نے یہ جانا دلہن آئی | جب یاں اڑی نکہتِ مشک ختن آئی
فرحت ہوئی روحوں کو جو بوئے بدن آئی | مہکی ہوئی پھولوں میں ہوائے چمن آئی

چلنے میں عجب طور ہیں اس رشک پری کے
کچھ تیز ہے جھونکوں سے نسیم سحری کے

سنبل کو پریشان کریں چوٹیوں کے بل | اس کے تو ہر اک روئیں پہ قرباں ہو تجمل
سینے کی صفائی سے ڈھلی جاتی ہے ہیکل | وہ شوخ ہیں آنکھیں کہ نہ ٹھہرے کبھی کاجل

جانوں کو اشارے میں لیے جاتی ہیں آنکھیں
آنسو کی طرح دل کو پیئے جاتی ہیں آنکھیں

اردو مرثیہ اس عہد میں ایک بیانیہ صنف کی حیثیت اختیار کر چکا تھا۔ موضوع کی بلندی، واقعات کی پیش کش بڑی حد تک خارجی انداز نظر کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس لیے داخلی رنگ بیان میں کہیں کہیں دلکشی اور تاثیر ضرور پیدا کرتا ہے۔ لیکن مناظر و واقعات کے ایسے مقامات جیسے جنگ یا آمد وغیرہ میں داخلیت، تغزل اور شوخیِ بیان ان مناظر کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے۔ انیسؔ نے کہا ہے کہ "بزم کا رنگ جدا رزم کا میدان ہے جدا" اسی لیے مرثیہ کو ہمہ گیر صنف سخن کہا گیا ہے جس میں اپنے اپنے مقام سے انداز بیان میں سیلِ تندور اور جوئے نغمہ خواں کی کیفیت ہونا چاہئے۔ تلوار، گھوڑے کی تعریف، آمد وغیرہ میں تغزل کا گہرا رنگ تعشقؔ کے یہاں اپنی جگہ پر لطف و بامزہ ہونے کے باوجود موضوع کی اہمیت و مناسبت سے دور ہے اور یہی اس طرز کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ وہ مرثیہ جو اس عہد میں رزمیہ کی شوکت، عظمت اور ٹھہراؤ سے ہم کنار تھا غزل کے ماحول میں تعشقؔ کے یہاں داخلیت اور محبوبیت سے دل بہلاتا نظر آتا ہے۔

جو کچھ اوپر کہا گیا یہ ان کے مرثیوں کا صرف ایک پہلو ہے۔ جیسا کہ اس سے پہلے کہا جا چکا ہے تعشقؔ کو فن کا شعور تھا۔ ایک نئے رنگ کو مرثیہ میں کھپانے کے جوش میں وہ جگہ جگہ ذرا آگے نکل گئے ہیں لیکن وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ میدان جنگ میں فوجوں کی ہلچل، حریفوں کی معرکہ آرائی، اسلحوں کا استعمال کس طرح ہونا چاہئے چنانچہ رنگ تغزل سے تصویر پہ چھینٹے ڈال کر جب وہ اصل لڑائی پر پہنچتے ہیں تو ان کے الفاظ میں زور اور بیان میں اصلیت جھلکتی ہے:

ناگہ سناں کا وار کیا اس نے دوڑ کر
تلوار پر یہ آپ نے روکا نہ لی سپر
پہلو پہ آکے ڈال دیا ہاتھ چوب پر
جھٹکا دیا کہ دل پہ اکھڑ کر گرا جگر

جھک کر فرس کی یال پکڑلی سوار نے
سینہ زمیں پہ ٹیک دیا راہوار نے

آئے زمیں پہ راکب و مرکب جو منہ کے بھل　　اکبر نے مسکرا کے صدا دی سنبھل سنبھل
ظالم کی انگلیاں ہوئیں بیکار ہاتھ شل　　افعی کی شکل پڑ گئے نیزے میں لاکھ بل

قوت علی کے شیر کی عقدہ کشا ہوئی
نیزے کی پور پور گرہ سے جدا ہوئی

فوجوں کی کثرت اور میدان میں ان کے اڈنے کی کیفیت سے جنگ کا ماحول سامنے آجاتا ہے اور گھمسان لڑائی کا نقشہ کھنچ جاتا ہے۔ مغلوبہ جنگ کے بیانات میں اگر مبالغہ سے پرہیز کیا جائے تو بیان میں زور پیدا نہیں ہوتا اور حملے کی شدت، مجمع کی بھگدڑ، موت کا خوف دکھائے بغیر ایسی شدید جنگ پیش نہیں کی جاسکتی۔ تعشق مبالغہ سے ماحول آفرینی میں مدد ضرور لیتے ہیں لیکن ان کی تصویر غلو کی کثرت سے عقلی اور خیالی نہیں ہونے پاتی۔

یہ کہتے تھے حضرت کہ بڑھے شامیوں کے دل　　دن ہوگیا تاریک سیہ ہوگیا جنگل
وہ بیرقیں کالی، وہ سیہ ڈھالوں کے بادل　　پھیلا یہ دھواں گل ہوئی خورشید کی مشعل

ڈھالیں جو دھریں فرق پہ اُس دشت کی حد میں
ثابت ہوا تختے دیے کافر کی لحد میں

وہ گرد میں نیزوں کی سنانوں کا جھلکنا　　وہ دھوپ میں تلواروں کے قبضوں کا چمکنا
بجلی کی طرح سے وہ کمانوں کا کڑکنا　　اڑنا وہ پھریروں کا نشانوں کا لچکنا

اونچے جو کیے بڑھ کے علم اہل جفا نے
در کھولے جہنم کے پھریروں کی ہوا نے

کسی دوسری جگہ اس کی طرف اشارہ کیا جاچکا ہے کہ ہر مرثیہ بجائے خود ایک اکائی ہوتا ہے۔ اس کی خوبی اس کی ہیئتی ترکیب و تعمیر ہے جس میں ابتداء، عروج اور خاتمہ منطقی ربط و ضبط کے ساتھ ہونا ضروری ہے چاہے ان اجزا کی ترتیب خط مستقیم میں نہ ہو، خواہ مرثیہ گو اختتام کو نقطہ آغاز بنالے لیکن بہر حال اس

اکائی میں ایک تخلیقی ارتقا (Creative Progression) ہونا چاہیے اور یہ اسلوب کا حسن ہے جس میں حقیقت پسندی، اور فطری پن مدِ نظر رہنا ضروری ہے۔ تعشق کے یہاں اس ربط و تناسب کا احساس ملتا ہے جس نے ان کے مرثیوں کی فنی حسن اور شاعرانہ نزاکتوں کا حامل بنا دیا ہے۔

ہر مرثیہ عموماً ایک واقعہ کا بیان ہوتا ہے اور قصہ کی طرح واقعہ کے بیان و اظہار کے عموماً دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک کہنے والے کا بیان، دوسرے کرداروں کی بات چیت ان دونوں کی مدد سے بڑی حد تک فضا اور کردار ابھارے جاتے ہیں۔ کرداروں کے باہمی میل جول اور عمل وردِ عمل سے پیدا ہونے والی انسانی فضا کو پیش کرنے میں مکالموں کا بڑا دخل ہے۔ تعشق نے ایک مرثیہ میں اہل حرم کی مدینہ کو واپسی بیان کی ہے۔ حضرت عابد کی قیادت میں جب یہ غم زدہ کارواں شہر کے باہر ٹھہرتا ہے تو اہل مدینہ کو یہ خبر پہنچتی ہے کہ امام حسین اہل حرم کے ساتھ واپس آ گئے ہیں۔ اس اطلاع سے بستی کے مختلف طبقوں اور گروہوں کی جو حالت ہوتی ہے ان کا جو ذہنی ردِ عمل ہوتا ہے اس سے بالواسطہ امام اور ان کے ساتھیوں کی بڑی کامیاب تصویر ابھرتی ہے۔ اہل مدینہ آپس میں اس طرح گفتگو کر رہے ہیں:

اب پھر رہا کریں گی یہاں خوب صحبتیں فرمائیں گے بیان حدیثیں اور آیتیں
وہ ایک ایک شخص پہ حضرت کی شفقتیں اب دیکھنا نماز جماعت کی کثرتیں

دل کس قدر خدا کی قسم آج شاد ہے
کثرت تمھیں نماز جماعت کی یاد ہے

خستہ کمال ہوں گے شہنشاہِ بحر و بر اس کے سوا ہے کثرتِ احباب اس قدر
پہلے ملیں گے قبرِ نبی سے وہ خوش سیر فرصت کہاں جو لائیں گے تشریف آج ادھر

دولت سرا کو روضۂ انور سے جائیں گے
کل سے یہاں نماز پڑھانے کو آئیں گے

حضرت عباس کے احباب کا انداز دوسرا ہے۔ ان کے یہاں طاعت و تلاوت سے زیادہ شجاعت و جرأت کا رنگ نمایاں ہے:

عباس نامدار کے یارانِ سرفروش   جاتے ہیں جلد جلد برابر ملائے دوش
منہ سرخ ہیں خوشی سے لہو کھا رہا ہے جوش   ذی فہم و حق شناس وجری صاحبانِ ہوش

دل بل رہے ہیں اشکوں سے آنکھیں بھری ہوئی
ہاتھوں میں ہاتھ کاندھوں پہ تیغیں دھری ہوئی

کہتا ہے فرط شوق میں یہ کوئی لالہ فام   اس دم خدا کرے ہوں محل میں شہِ انام
ذکرِ سفر ہوں حضرت عباس سے تمام   ہوں خوب شکوۂ عدمِ نامہ وپیام

باہر جلوس ابھی نہ کیا ہو امام نے
باتیں بھلا کریں گے وہ حضرت کے سامنے

جب سے ہوا تھا حضرت عباس سے فراق   باقی نہ تھا کسی سے ملاقات کا مذاق
ہوتا تھا مجھ کو تیر لگانے کا ذکر شاق   تیغوں کے دیکھنے کا نہ تھا دل کو اشتیاق

مرغوب تھے تمام یہ امر اُن کے ساتھ میں
اُس دن سے آج تیغ اٹھائی ہے ہاتھ میں

اسی طرح حضرت علی اکبر کے ساتھیوں کی گفتگو سے دوستوں کے مزاج کے ساتھ ساتھ اصل کردار کی سیرت اور اطوار کی جھلک نمایاں ہے۔ جناب صغرا پر اس خبر کا ردِ عمل دیکھنے کے لائق ہے۔ اس لڑکی کی عمر، اس کی محبت، خاندان والوں سے علاحدگی، ملنے کا اشتیاق، سب کا امتزاج بڑی جان دار اور حقیقی تصویر سامنے لاتا ہے:

ناگاہ یہ صدا کسی عورت نے دی کہ لو   بچھواؤ فرش جھاڑ کے سارے مکان کو
آئے حسین، آج تو واری بحال ہو   چادر کو منہ سے پھینک کے بولی کہ سچ کہو

تسکین دل کو ہوگئی جان آئی جان میں
تاثیر دے کریم تمہاری زبان میں

اٹھی یہ سن کے عاشقِ شاہنشہِ امم ڈیوڑھی میں جا کے بیٹھ گئی وہ اسیر غم
دیکھا کہ لوگ جاتے ہیں کہتے ہوئے بہم عرصہ بہت ہوا ہے زرا جلد اٹھیں قدم

ہوگا بڑا ملال یہ ساعت جو ٹل گئی
جانے کا فائدہ جو سواری نکل گئی

ہنستی ہوئی یہ سن کے پھری واں سے بیقرار اٹھ اٹھ کے چند بار گری وہ نحیف و زار
بے اختیار دوڑ کے چلائی ایک بار لوٹاتی میں تو جاتی ہوں تم گھر سے ہوشیار

سچ ہے سفر سے بادشہِ مشرقین آئے
تحقیق ہوگیا مرے بابا حسین آئے

بولیں وہ اس خوشی کے تصدق اِدھر تو آؤ تم کو اُنھیں کے سر کی قسم گر قدم بڑھاؤ
بابا سے ملنے جاتی ہو کپڑے بدل کے جاؤ اس نے کہا ابھی نہ یہ باتیں زباں پہ لاؤ

جیسا مجھے ملال ہے وہ بھی تو دیکھ لیں
جن کے لیے یہ حال ہے وہ بھی تو دیکھ لیں

بس کل سے کچھ علاج نہیں کچھ دوا نہیں آئے حسین کوئی مجھے عارضا نہیں
وہ دردِسر' وہ ضعف ابھی سے زرا نہیں وہ اختلاجِ قلب وہ منہ کا مزا نہیں

قوت بھی تن میں آگئی دل بھی ٹھہر گیا
لو دیکھ لو بخار ہمارا اتر گیا

ان مکالموں میں نفسیاتِ انسانی سے گہری واقفیت، جذبات و احساسات کی ملی جلی کیفیتوں کی ترجمانی سے ایسی فطری تصویر ابھاری گئی ہے کہ تعشق کے کمالِ فن کا قایل ہونا پڑتا ہے۔ ہر عمر کے لوگوں کے جذبات اور مختلف حالتوں میں ان کے ردِ عمل سے ان کی واقفیت کا پتہ چلتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ روزمرہ

زندگی کو انھوں نے کتنے غور سے دیکھا اور مختلف حالتوں کو کس حد تک محسوس کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سن وسال جنس و مزاج کے فرق کا لحاظ رکھتے ہوئے وہ ایک متعارف واقعہ میں اپنی تخیل واختراع سے نئے نئے پہلو نکالتے ہیں اور ایک عام خاکے میں اپنی قوت تخلیق سے زندگی کے تابناک رنگ بھرتے ہیں۔ یہاں جناب صغرا کی جذباتی کیفیت کے کتنے باریک نازک اور متنوع پہلو پیش کیے ہیں:

آتے ہیں سب اٹھائے ہوئے زحمتِ سفر — میں آج سب کے پاؤں دباؤں گی تا سحر
ہوگا عجب سرور جدھر جائے گی نظر — دیکھوں گی سو رہے ہیں مسافر ادھر ادھر

نانی تمھیں جگاؤں جو دل چاہے بات کو
مارے خوشی کے نیند نہ آئے گی رات کو

خط کی مجھے ہوس تھی خود آئے شہِ انام — فرصت نہ پائی ان کی محبت میں کیا کلام
ہوتے ہیں آدمی کو سفر میں ہزار کام — شکوے جو تھے وہ جاتے رہے آج بس تمام

لیکن زباں نے وقت پہ یارا اگر دیا
اتنا کہوں گی آپ نے یہ حال کردیا

ہم شکل مصطفےٰ سے گلہ ہے کمال ہاں — حاضر جواب ہیں وہ مگر آئیں تو یہاں
پوچھوں گی میں ضرور کہ آنا ہوا کہاں — دنیا میں آپ کی سی محبت ہو بھائی جاں

کیا جلد اپنے وعدے پہ تشریف لائے ہیں
سب سے کہوں گی یہ مرے لینے کو آئے ہیں

سننے والوں کو چونکہ انجام معلوم ہے اس لیے ان باتوں میں شادی و غم کا تضاد ان کے دل پر چرکے لگانے کے لیے کافی ہے۔ تعشق بھی امید و بیم، اشتیاق و مسرت کی پوری عمارت کھڑی کرنے کے بعد اس پر اس طرح بجلی گراتے ہیں کہ اچھے اچھے ڈراما نگاروں کو رشک آئے:

پہنچیں قریب خیمۂ سلطانِ دیں پناہ　　طے کی امید و بیم کے عالم میں جب وہ راہ
مرجائے جس طرح سے کسی گھر کا بادشاہ　　دیکھا کہ پردۂ درِ پر نور ہے سیاہ

کانپے یہ دل رداؤں کے گوشے لٹک پڑے
ڈیوڑھی اداس دیکھ کے آنسو ٹپک پڑے

جذبات کی پہلی مصوری، واقعات کے بیان میں فطری انداز محاکات پر قدرت اور مختلف اجزا کی مناسب ترتیب نے تعشق کو قدرِ اول کا مرثیہ گو بنادیا ہے۔ اگرچہ بے ثباتی دنیا، مال و دولت کی حقارت، جاہ و منصب کی بے حقیقی پر بھی خاص توجہ کر کے انھوں نے اسے مختلف انداز سے نظم کیا ہے، روایتوں پر بھی مرثیوں کی بنیاد رکھی ہے، تغزل کی رعایت سے شراب و ساقی کا ذکر بھی کیا ہے جسے ساقی نامہ کہا جاسکتا ہے لیکن ان کا اصلی جوہر جذبات و احساسات کی ترجمانی اور تنظیم و ترتیب کا حسن و توازن ہے۔ مذہبی عقیدت میں غالباً وہ کسی مرثیہ گو سے کم نہیں پھر بھی نہ یہ جوش ان کے احساسِ توازن پر حاوی ہو کر مرثیے کے داخلی ڈھانچے میں شتر گربگی پیدا کرتا ہے نہ ان کے کرداروں کو انسانی سطح سے اٹھا کر ایسی فضائی مخلوق بنادیتا ہے کہ اس کے حرکات و سکنات، محسوسات اور ردِّ عمل اپنے تجربے کے احاطے سے باہر چلے جائیں۔ آغاز، اٹھان اور خاتمے کے اعتبار سے ان مرثیوں میں ایک فن کارانہ ربط اور ارتقا نظر آتا ہے۔ جو اپنی پیش کش کے انداز سے سننے والوں کو واقعات کی صداقت کا قائل کردیتا ہے۔ ان کی انھیں خصوصیات کی بنا پر ہم نے بعض لوگوں کو انھیں انیس کی طرح کا شاعر کہتے سنا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ واقعہ نگاری اور نفسیاتِ انسانی کی تصویر کشی میں وہ انیس کو چھو لیتے ہیں لیکن اول تو ان کے ایسے مرثیوں کی تعداد بہت کم ہے دوسرے تغزل کو مرثیہ میں نبھانے اور ایک نیا رنگ نکالنے کی کوشش نے ان کے ایسے مقامات کو اس رفعت، شوکت اور سنجیدگی سے محروم کردیا جو ایک اعلیٰ رزمیہ نظم کا مطالبہ ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ حسن تنظیم و توازن کا شعور رکھنے کے باوجود وہ انیس کے قامت کو نہیں پہنچتے مگر جذباتی تجربہ و فن کے اندرونی ربط کی وجہ سے صفِ اوّل کے مرثیہ گویوں میں ان کی جگہ محفوظ ہے۔

چھٹا باب

مرثیہ کا فنّی اور معنوی ارتقا

- ہیئتی ارتقا
- اجزائے ترکیبی کی معنوی اہمیت
- اور فنّی خصوصیات
- المیہ کا نقطۂ نظر
- ایپک اور مرثیہ
- حقیقت نگاری
- مرثیوں میں مقامی رسمیں
- منظر نگاری یا فضا آفرینی

گزشتہ ابواب میں ابتدا سے انیس کے زمانے تک اردو مرثیے کے ارتقا کا ایک تنقیدی اور تاریخی جائزہ لیا گیا ہے۔ تقریباً تین سو سال کے اس ذہنی سفر میں مرثیے کے فنی ارتقا کا رشتہ ہاتھوں میں رکھنے کے لیے اس کا لحاظ رکھا گیا ہے کہ بعض اصولی اور بنیادی مباحث کو درمیان میں نہ اٹھایا جائے۔ لیکن اس جائزے کے ختم ہونے کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان زاویوں سے بھی اس صنف کو دیکھ لیا جائے۔

مرثیہ کا ہیئتی ارتقا

ہر ادبی کارنامے خصوصاً شاعری میں ہیئت کی اہمیت اس لیے ہوتی ہے کہ وہ تجربہ کے سامنے لانے کا وسیلہ ہے۔ تخلیقی عمل میں الفاظ اور شکل اصنافی اور آرائشی چیز نہیں سمجھے جاسکتے کیونکہ انھیں کے ذریعے خیالات و جذبات ظاہر ہوتے ہیں اور عام تجربہ گہرائی اور معنویت حاصل کرتا ہے۔ ایلیٹ کے خیال کے مطابق ہر لفظ اپنی پرچھائیاں رکھتا ہے جس کے پنجے دوسرے الفاظ کی پرچھائیوں کی طرف لپکتے ہیں۔ ادبی تاریخ کی ابتدائی منزلوں میں خیالات و جذبات کا مرکب (Complex) اتنا پیچیدہ نہیں ہوتا بلکہ سیدھے سادے انداز میں مجرد جذبات پیش کیے جاتے ہیں۔ اردو کے ابتدائی مرثیوں میں بھی یہی کیفیت ہے۔ محمد قلی قطب شاہ، وجہی وغیرہ کے یہاں غزل کا انداز ہے جس میں داخلی رنگ نمایاں ہے۔ شاعر مرثیہ میں اپنے تاثرات کا اظہار کرتا ہے۔ مرزا کے یہاں مربع اور قصیدے کی صورتیں اس کی ترقی کا پتہ دیتی ہیں۔ ان میں رزم و واقعہ نگاری اسے داخلی صنف کی حدوں سے نکال کر ایک وسیع تر میدان دکھاتی ہیں۔ مثلث اور مخمس کی شکلیں بھی دکنی مرثیوں میں موجود ہیں جو شعر کے مختلف تجربوں کا ثبوت ہیں۔

مرثیہ کا مطالعہ میں یہ بات پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ ان کی تخلیق میں عزاداری کے مطالبات، اس کے مختلف طریقوں اور رواجوں کا بڑا ہاتھ ہے۔ ان مرثیوں کے سنائے جانے کے انداز اور عزاداری کے طریقوں میں ترمیم، شعرا کو نئے تجربوں کی طرف مائل کرتی رہی ہے۔ عربی اور فارسی میں

واقعات کربلا پر نظموں کا جو ذخیرہ موجود تھا وہ دکنی مرثیہ گویوں کو تقلید کی حدوں میں نہیں رکھ سکا۔ دکن میں عزاداری کی رسمیں مثلاً سواری بٹھانا اور اٹھانا، انگاروں پر چلنا، شیر، قاصد اور جوگن بننا، میل نکالنا وغیرہ مقامی تھیں اور مختلف اثرات، معتقدات اور خیالات کی وجہ سے رائج ہو کر وہاں کی تہذیبی زندگی کا جز بن گئی تھیں، کچھ مرثیے جلوسوں میں پڑھے جاتے تھے، کچھ ان مجلسوں میں جن میں عوام و خواص شانے سے شانہ ملا کر امام حسین کو نذرانۂ عقیدت پیش کرنے اور ثواب حاصل کرنے کے لیے جمع ہوتے تھے۔ ان میں اصل مرثیہ خواں کے ساتھ کچھ اور لوگ بھی مرثیہ پڑھنے میں اس کے شریک ہوتے تھے جس کی نوعیت مختلف اوقات میں بدلتی رہتی تھی۔ شروع سے لے کر اٹھارویں صدی تک کے مرثیوں کی ہیئت کے بارے میں مجموعی طور پر مندرجہ ذیل باتیں کہی جاسکتی ہیں:

1۔ مستثنیات کو چھوڑ کر ان میں اشعار کی تعداد زیادہ نہیں ہوتی اس لیے کہ مرثیے لحن سے پڑھے جاتے تھے اور اس طرح پڑھنے میں گلا جلد تھک جاتا ہے۔

2۔ ان کی کوئی شکل معین نہیں ہے۔ مختلف موقعوں اور ضرورتوں کے لحاظ سے ان مرثیوں کا روپ مقرر ہوا ہے۔ کبھی پڑھنے والا دو مصرعے پڑھتا ہے اور تیسرا مصرع بار بار ساتھ والے دہراتے ہیں (مثلث) کبھی تین مصرعوں کے بعد ساتھ والے چوتھا مصرعہ دہراتے ہیں (مربع) کہیں چار مصرعوں کے بعد پانچویں کو لوگ دہراتے ہیں یا اس پر سینہ زنی کرتے ہیں (مخمس) کبھی مصرعے کا ایک ٹکڑا سینہ زنی کرنے والے دہراتے ہیں (مستزاد) وغیرہ۔ دکن اور دہلی دونوں جگہ کے ابتدائی مرثیوں میں غزل کی شکل سب سے مقبول ہے۔ اس کے بعد مربع نے یہ جگہ حاصل کر لی ہے۔

3۔ غزل کے علاوہ دوسری شکلوں میں جو مرثیے ہیں ان میں بھی زیادہ تر تسلسل کا ایسا لحاظ نہیں رکھا گیا کہ واقعاتی ترتیب سے کسی کی شہادت یا سفر وغیرہ کا بیان ہو۔

4 ۔ ان میں کچھ کی بنیاد غزل کی بحروں پر ہے کچھ ان گیتوں پر جو اس زمانے میں رائج تھے۔ اسی بنا پر ان میں ایسی مقامی رسموں اور عقیدوں کا ذکر بھی ملتا ہے جن کا واسطہ کربلا کے میدان یا عرب کی معاشرت سے بالکل نہیں۔

اٹھارویں صدی عیسوی کی دہلی میں مرثیہ پڑھنے کے جو طریقے رائج تھے ان میں روضہ خوانی ابتدائی

ہے۔ روضۃ الشہدا کو ایک آدمی بلند آواز سے پڑھتا تھا اور اس میں جہاں جہاں اشعار آتے وہاں وہاں لحن استعمال ہوتا۔ انھیں اشعار میں کچھ مصرعہ ایسے ہوتے جو قریب بیٹھے ہوئے کچھ لوگ بار بار دہراتے تھے۔ ان لوگوں کو جوابی یا جواب خواں کہتے تھے۔ نظم کے بعض حصّوں پر سینہ زنی بھی ہوتی تھی۔ ایسی نظمیں غزلیں یا مستزاد کی شکل میں ہوتی تھیں اور سینہ زنی میں حاضرین کی کل یا ایک بڑی تعداد شریک ہو جاتی تھی۔ چونکہ ان مجلسوں کی نوعیت رفتہ رفتہ عوامی ہو گئی اس لیے سب کی سمجھ میں آنے کے لیے اردو میں بیانات ہونے لگے جنھیں روضہ خوانی کے بجائے واقعہ خوانی کا نام دیا گیا۔ نواب درگاہ قلی کے سفرنامہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اٹھارویں صدی عیسوی کے وسط میں واقعہ خوانی کے علاوہ مرثیے لحن و آہنگ سے بھی پڑھے جاتے تھے۔ کچھ لوگ ایسے بھی تھے جو اصول موسیقی کے ماتحت مرثیہ خوانی کرتے تھے۔ ان کے یہاں سیکھنے والوں اور قدر دانوں کی بھیڑ رہتی تھی۔

اس زمانے میں دہلی رقص و سرود اور عیش و عشرت کا مرکز تھا۔ درگاہ قلی نے اپنے سفرنامے میں طوائفوں، امردوں، قوالوں، سازندوں وغیرہ کا بھی تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ مرثیہ کے طرز خواندگی پر ان مجروں اور محفلوں کا بھی اثر پڑا اور مشہور و مقبول گانوں کی دھنوں میں کچھ کو منتخب کر کے لوگوں نے مرثیے پڑھنا شروع کیے۔ درگاہ قلی کے مرثیے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے مربع مرثیہ میں فارسی کی ایسی مشہور بیتوں کی تضمین کی ہے جو گانے میں مقبول تھیں اسی زمین میں کم و بیش انھیں الفاظ کی بیت نظم کر کے لگا دی ہے اور اس طرح مربع میں بیت جڑی ہوئی نظر آتی ہے مثلاً

پڑا ہے گود میں اماں کی بھائی اصغر ہائے   گلے پہ تیر لگا ہے مثالِ خنجر ہائے
گلوے تشنہ ہوا ہے لہو سے سب ترہائے   ہے خالی پالنا اس کا کسے جھلاؤں گی

روم بہ حشر وزسوزِ جگر کنم فریاد
جزاے خونِ پدر رائگاں نہ خواہم داد

فارسی بیت کے بجائے دوہا بھی بیت کے طور پر ملتا ہے۔ مثلاً محبّت

ہائے قاسم کی سواری رن میں پہنچی جس گھڑی ‏ ‏ لینے سر رسم دھنگانا یک بہ یک موت آ اڑی
چاند سے مونہہ پر لگی تروار جیون گل کی چھڑی ‏ ‏ ہر لہو کی دھار تھی دولہے کے سہرے کی لڑی

موت پکاری اے بنے میں تم پر قربان
اس بیاہ کی یہ ریت ہے دیودھنگانا جان

لکھنؤ میں بھی حیدرؔی اور سکندرؔ کے یہاں اس عہد میں ایسے "دہرہ بند" مرثیے ملتے ہیں۔ان کے علاوہ مثمن مرثیے بھی نظر آتے ہیں جن پہلے چار مصرعے ایک بحر میں بعد کے دو مصرعے دوسری بحر میں اور آخری دو مصرعے کسی اور بحر میں ہوتے ہیں۔اس سلسلے میں کئی تجربے ملتے ہیں۔ مثلاً پہلے چار مصرعے اردو میں، بعد کے دو فارسی اور آخری دو عربی میں، کبھی فارسی اور دیہاتی زبان کے مصرعے جس میں اودھی، برج اور کھڑی بولی کے خصوصیات ملے جلے ہوتے ہیں۔ترکیب بند ترجیع بند اور مسدس سب ہی شکلیں نظر آتی ہیں جن میں سے کچھ کی مثالیں ہم اس دور کی مرثیہ گوئی کے سلسلے میں دے چکے ہیں۔ان کی دھنیں، بحریں وغیرہ مشہور گانوں کے طرز پر ہیں۔ ہمیں مسکینؔ کے ایسے مرثیے بھی ملے ہیں جن پر راگ اور دھن درج ہے۔

جس طرح دہلی میں واقعہ خوانی کے رواج نے مربع کو وہاں مقبول بنایا اسی طرح سوز خوانی اور تحت اللفظ خوانی نے لکھنؤ میں مسدّس کو زیادہ موزوں قرار دے کر اسے مروّج کیا۔ سوز خوانی اگرچہ دہلی میں شروع ہو گئی تھی لیکن یہ فن لکھنؤ میں عروج کو پہنچا اور بگڑے گویوں کے بجائے بڑے بڑے ماہرین موسیقی نے عوام و خواص کی قدر دانی دیکھ کر اس کی طرف توجہ کی۔ حیدری خاں، میر علی، ناصر خاں، علی حسن، بندہ حسن وغیرہ نے موسیقی کی ایسی دھنیں منتخب کیں جو اظہار رنج و ملال کے لیے مناسب ہوں اور مشق و ممارست سے مجلسوں میں ان سے ایک سماں باندھا۔ موسیقی کا مذاق چونکہ عام تھا اس لیے لوگ ان کمالات کو سمجھتے بھی تھے اور ریاض کی داد بھی دیتے تھے۔ سوز خوانی پر چونکہ مذہبی تقدس کی چھاپ لگی تھی اس لیے وہ ثقہ لوگ جو فن موسیقی سے واقف ہونے کے باوجود مجمعوں میں گانا خلاف شان سمجھتے تھے سوز خوانی کرتے اور اس کی باقاعدہ تربیت حاصل کرنے میں اپنے متعلقین کی حوصلہ افزائی کرتے تھے۔اس لیے سوز خوانی اور

موسیقی کی تعلیم شرفا نے بھی اختیار کرلی جس سے اس فن کی قدر و منزلت میں اضافہ ہوا۔

سوز خوانی میں اصل سوز خواں کے ساتھ چار یا چھ آدمی آواز ملانے کے لیے بیٹھتے ہیں جو اپنی آواز سے سوز خواں کو سہارا دیتے چلتے ہیں۔ سازوں کی غیر موجودگی میں ان بازوؤں کی آوازیں بنیادی سُر قائم رکھنے میں سازوں کا بدل ہوتی ہیں۔ چار مصرعے کم و بیش ایک طرح پر ادا کرنے کے بعد سوز خواں عموماً بیت کو اٹھاتا ہے اور اس طرح راگ کے پہلوؤں اور تنوع کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بیت کی ردیف و قافیہ کی علاحدگی سوز خوان کی اس تبدیلی سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے جس سے سامعین پر بڑا اچھا اثر پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لکھنؤ میں ابتدا ہی سے مسدس کی ہیئت مرثیے کے لیے مقبول سمجھی گئی اور لوگ اسی ہیئت میں اپنا کمال دکھانے پر متوجہ رہے۔

سوز خوانی کے لیے لمبے مرثیوں کی ضرورت نہیں تھی۔ اس میں سانس پر جو زور پڑتا ہے اس کے مدنظر چھوٹے مرثیوں کو بھی پورا نہیں پڑھا جاتا تھا بلکہ اس کے مربوط ٹکڑے سنائے جاتے تھے۔ لیکن جب مجلس میں منبر پر بیٹھ کر مرثیے تحت اللفظ سنانے کا رواج ہوا تو اس کے لیے بھی مسدس کی صورت بہت موزوں ثابت ہوئی، اس میں ہر چار مصرعوں کے بعد دو مصرعے دوسرے قافیہ وردیف کے آتے ہیں جس سے اگلے بند کے لیے ایک ٹھہراؤ بھی مل جاتا ہے اور سننے والوں کو یکسانیت کی بے کیفی کا احساس بھی نہیں ہونے پاتا اور ان کی توجہ بیان میں لگی رہتی ہے۔ مسدس کی بنیادی صورت یہ ہے کہ اس کا ہر بند ایک اکائی کی حیثیت رکھے اور اسے اسی طرح سے پیش کرنا اس کا حسن ہے۔ ہر بند ایک بات یا اس بات کا کوئی پہلو ادا کر دیتا ہے۔ اگلا بند یا تو اسی بات کا کوئی دوسرا پہلو پیش کرتا ہے یا سلسلہ ملا کر آگے کی بات بتاتا ہے۔ اس طرح مرثیہ کی داخلی شکل تسبیح کی طرح ہو جاتی ہے جس کا ہر بند ایک ایک دانے کی طرح مربوط ہونے کے ساتھ الگ بھی ہے۔ پڑھنے اور سننے والوں کو بھی اس میں آسانی ہوتی ہے۔ بند کو دہرا کر اس کے ادبی محاسن سے لطف اٹھایا جاسکتا ہے۔ ایک بند کے بعد دوسرا بند شروع کرنے سے پہلے اس طرح دم لیا جاسکتا ہے کہ مجمع کو یہ احساس بھی نہ ہو کہ کسی وجہ سے سلسلہ توڑا گیا ہے۔

مرثیے میں بیت جس طرح قطعیت سے بات ختم کر دیتی ہے لیکن دوسرے بند کا سلسلہ نہیں ٹوٹتا یہ مسدس کی شکل کی معراج ہے جسے مرثیہ ہی نے پوری طرح استعمال کیا دراصل مسدس کی صنف اپنے

بھرپور فارم کے لیے مرثیے ہی کی مرہونِ منت ہے۔

بیانیہ شاعری کے لیے مثنوی کی شکل سب سے بہتر اور مقبول سمجھی جاتی تھی اور زمانۂ قدیم سے لوگ طویل نظموں کے لیے اسی کو اختیار کرتے تھے۔ لیکن ان سہولتوں کی بنا پر جن کا اوپر ذکر کیا گیا لکھنؤ میں مرثیوں کے لیے مسدس کی شکل پسند کی گئی اور رفتہ رفتہ یہی مرثیے کی مخصوص شکل ہو گئی۔ اسی شکل میں مرثیہ اپنے عروج کو پہنچا اور اب یہ مرثیہ کا ایسا جز ہو چکی ہے کہ عام طور پر لوگ سمجھتے ہیں کہ مرثیہ مسدس ہی میں ہوتا ہے۔ جب مرثیے نے مسدس کی شکل پائی تو گویا ہیئت اور موضوع کا بہترین امتزاج ہو گیا اور مرثیہ اس مشہور قول کا مصداق بنا کہ بہترین ادبی تخلیق اسلوب اور مواد کے توازن کا کامیاب ترین نمونہ ہوتی ہے۔

منبر یا کرسی پر بیٹھ کر تحت اللفظ مرثیے پڑھنے کا رواج لکھنؤ سے نکلا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ

"غالباً پہلا شخص جس نے منبر پر بیٹھ کر تحت لفظ پڑھا میر ضمیر صاحب تھے [1]۔"

اسی کو دوسرے لکھنے والوں نے بھی تحقیق کیے بغیر نقل کر دیا ہے۔ حالانکہ ضمیر کی مثنوی مظہر العجایب سے صاف ظاہر ہے کہ انھوں نے جب لکھنؤ میں مرثیہ خوانی شروع کی تو وہاں تحت لفظ پڑھنے کا رواج تھا۔ ان کے محلے میں غلام علی نام کے ایک عزادار تھے جنھیں شب عاشور مجلس پڑھنے کے لیے ذاکر نہیں ملا تو انھوں نے میر ضمیر سے مرثیہ پڑھنے کے لیے اصرار کیا اور وہ مجبوراً انھیں سے گدا کا ایک مرثیہ لے کر منبر پر گئے۔ یہ ذاکری ایسی کامیاب ہوئی کہ انھوں نے مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی شروع کر دی [2]۔

تحت لفظ مرثیہ پڑھنے میں آواز کے اتار چڑھاؤ اور چشم وابرو سے بیانات کی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ سوز خوانی کے مقابلے میں اس طرح پڑھنے میں گلے پر زور بھی کم پڑتا ہے اس لیے سامعین کو دیر تک متوجہ رکھنے کے لیے مرثیے کو وسعت دی جانے لگی۔ واقعات تفصیل سے ادا ہونے لگے۔ لکھنؤ کے مرثیوں میں ابتدا ہی سے تسلسل ملتا ہے۔ سکندر، گدا، حیدری کے بیانات میں اس کی

1۔ موازنہ انیس و دبیر ص 24

2۔ مثنوی مظہر العجائب

وضاحت کی جاچکی ہے۔ مجلس میں جمع ہونے والے اس مجمع میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہوتی تھی جن کا ادبی مذاق بلند ہوتا تھا۔ جو شعر کے حسن و قبح پر نظر رکھتے تھے۔ اس لیے ایسے مجمع کے ذوق کی تسکین کے لیے مرثیوں میں بھی ادبی محاسن اور شاعرانہ نزاکتیں پیدا کی جانے لگیں۔ مرثیہ گویوں نے رخصت، شہادت اور بین کے ساتھ کبھی تمہید کبھی جنگ کے مختصر بیانات شامل کر دیے تھے جس کی مثالیں سوداؔ، حیدریؔ وغیرہ کے یہاں پیش کی جاچکی ہیں۔ دور تعمیر میں ان اجزا کو خلیقؔ، فصیحؔ، دلگیرؔ، ضمیرؔ کے ہاتھوں وسعت حاصل ہوئی اور وہ مرثیے میں تفصیل سے بیان کیے گئے۔

مرثیے کی ساخت اور اجزائے ترکیبی

مرثیے کی تنقید پر جو چند کتابیں لکھی گئیں ہیں ان میں مرثیے کی ساخت پر رواروی میں ایسی باتیں لکھ دی گئیں ہیں جن سے ادبی حلقوں میں یہ غلط فہمی پھیل گئی کہ 1249ھ میں میر ضمیرؔ نے مرثیہ کا ایک نیا ڈھانچہ مرتب کر کے اسی کے مطابق اپنا مرثیہ "کس نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے" تصنیف کیا جس کے اجزا چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت اور بین تھے۔ اس کے بعد سے تمام مرثیہ گویوں نے قدیم رنگ چھوڑ کر اسی ڈھانچے کے مطابق مرثیے لکھنا شروع کر دیے۔ ہمارے خیال سے اس غلط فہمی کا آغاز شبلیؔ کے موازنے سے ہوا اور بہت سی دوسری غلط فہمیوں کی طرح اردو مرثیے کے اُن مسلمات میں شامل ہو گیا جن کی صحت جانچنے کی طرف کوئی توجہ نہیں کرتا۔

مرثیہ کی اس ترکیب کا سہرا میر ضمیرؔ کے سر باندھنے کی اساس متذکرہ بالا مرثیہ کے آخری بند پر ہے جسے ہم یہاں نقل کرتے ہیں۔

جس سال لکھے وصف یہ ہم شکلِ نبی کے — سن بارہ سو انچاس تھے ہجری نبوی کے
آگے تو یہ انداز سنے تھے نہ کسی کے — اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرزِ نوی کے

دس میں کہوں سو میں کہوں یہ ورد ہے میرا
اس طرز میں جو جو کہے شاگرد ہے میرا

جیسا کہ میر ضمیر کے بیان میں واضح کیا جاچکا ہے اس بند کے پہلے مصرعے کو غور سے پڑھا جائے تو صاف پتہ چلتا ہے کہ ضمیر جناب علی اکبر کے وصف لکھنے کا سال بیان کر کے وصف لکھنے کے اس نئے انداز پر فخر کرتے ہیں اور اسی کو اپنا طرز نوی کہتے ہیں۔ان کا دعویٰ ہے کہ انھوں نے وصف ہم شکل نبی یعنی سراپا کے بیان کا نیا طریقہ نکالا ہے اور اب جو بھی سراپا کے اس انداز کی تقلید کرے وہ ان کا شاگرد ہے۔

ہمارے اس خیال کی تائید اس مرثیہ کے جائزے سے بھی ہوتی ہے۔اس لیے کہ اس مرثیہ میں چہرہ ہے ہی نہیں۔ مرثیے کی ابتدا کے بعد ہی شاعر ہم شکل نبی کے سراپا کی طرف مڑ جاتا ہے اور اسی کی تفصیل میں زورِ طبیعت صرف کرتا ہے۔اس کی مزید تائید خود ضمیر کے اشعار سے ہوتی ہے جو ان کی مثنوی مظہر العجائب میں اپنی مرثیہ گوئی کے بارے میں ہیں۔ یہ مثنوی اس مرثیے سے پانچ سال پہلے 1244ھ میں مکمل ہو چکی تھی۔اس کا ایک شعر ہے۔

طرز یہ مرثیہ کی ٹھہرائی
کہ سراپا ہو اور صف آرائی

اس سے ظاہر ہے کہ 1249ھ سے بہت پہلے ضمیر نے اپنے مرثیوں میں سراپا اور جنگ کے مناظر پر خاص توجہ کر کے اس میں اپنی انفرادیت کا راستہ تلاش کر لیا تھا۔وہ اپنے مرثیوں میں ان دو پہلوؤں پر زور دیتے تھے۔1249ھ میں انھوں نے سراپا کا وہ نیا انداز اختیار کیا جو اس مرثیہ میں موجود ہے اور جس کی وضاحت ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ جن مرثیوں میں سراپا کا انداز ان کے طرز نوی کا نہ ہو وہ 1249ھ سے پہلے کی تصنیف ہیں۔اس طرح مرثیے کے یہ اجزا یعنی چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت، بین 1249ھ سے پہلے کے مرثیوں میں خود ضمیر کے یہاں بھی موجود ہیں اور دوسروں کے یہاں بھی۔ مثلاً فصیح کا ایک مرثیہ ہے (مطلع) ”مومنو فاطمہ کے لخت جگر تھے حسنین“ جس میں چہرہ، رخصت، جنگ وغیرہ سب اجزا موجود ہیں صرف سراپا نہیں ہے۔اس مرثیہ کے آخر میں شاعر نے غازی الدین حیدر کے لیے یہ دعا کی ہے کہ وہ شاہ دوراں ہو جائیں،اس لیے یقین سے کہا جاسکتا ہے کہ یہ مرثیہ غازی الدین حیدر کی وفات 1243ھ۔ 1837ء سے پہلے کہا گیا۔اس طرح متعدد شعرا کے مراثی ہیں جن کے اندازِ کلام سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ یہ تیرھویں صدی ہجری کے پہلے نصف میں لکھے گئے

ہیں لیکن فصیح کے مرثیہ کے علاوہ کسی اور مرثیہ کی قطعی تاریخ معین نہیں کی جا سکی۔

اس دور کے مرثیوں کو غور سے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیہ کے مختلف اجزا کا تعین ایک دن میں نہیں ہوا اور نہ اسے کسی ایک فرد کا کارنامہ کہا جا سکتا ہے۔ اس کی تشکیل ارتقائی طور پر ہوئی ہے۔ 1249ھ کے پہلے کے متعدد مرثیوں میں یہ اجزا ملتے ہیں۔ بہر حال اتنا ضرور ہے کہ اس دور میں شہدائے کربلا کے مرثیوں کے لیے یہ ڈھانچہ رواج پا گیا۔ لیکن مرثیوں میں ان اجزا اور ان کی ترتیب کی اُس سختی سے پابندی کبھی نہیں کی گئی جیسی کہ بعض دوسرے اصناف مثلاً قصیدے میں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قصیدہ، غزل، مثنوی وغیرہ کے اصول و ضوابط فارسی سے آئے۔ اردو کے شعرا ان اصول کے ساتھ فارسی کے نمونے بھی سامنے رکھ کر ان پر طبع آزمائی کرتے رہے اس لیے کہ ان اصناف کا سرمایہ فارسی میں مہتم بالشان تھا۔ لیکن مرثیہ کے اصول نہ تو فارسی میں علاحدہ سے بنے ہوئے تھے اور نہ اس میں مرثیوں کا سرمایہ ہی ایسا تھا کہ اردو کے شعرا اس کی تقلید کرتے۔ اردو میں مرثیہ سماجی تقاضوں کے ماتحت پروان چڑھا اور سامعین کی پسندیدگی اور ردِّ عمل سے ترقی کی منزلوں پر پہنچا۔ اس طرح اس کا ارتقا فارسی کے اثر سے بے نیاز ہے۔ اردو میں بھی اس کے اصول معین و مقرر نہیں تھے جن کی بنا پر کوئی کسی مرثیے پر اس لیے انگلی اٹھاتا کہ اس میں "رخصت" کیوں نہیں یا "رجز" شاعر نے کیوں نہیں لکھی یا "سراپا" ایک مرثیے میں رخصت کے پہلے اور دوسرے میں "آمد" کے بعد کیوں ہے۔

مرثیہ کی تنقید پر انیسویں صدی عیسوی میں جو کتابیں ملتی ہیں مثلاً انتخاب نقص، تطہیر الاوساخ، سنان دل خراش، جلوۂ نیرنگ وغیرہ ان سب میں الفاظ اور محاوروں کی صحت، قافیوں کی درستی، ترکیبوں کے جواز وغیرہ پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کی ساخت اور مطالبات وغیرہ پر کوئی رائے ظاہر نہیں کی گئی۔ آزاد نے آب حیات اور حالؔی نے مقدمہ میں اس کے معنوی پہلو پر توجہ ضرور کی لیکن ساخت وغیرہ پر ان کی نظر بھی نہیں گئی۔ بیسویں صدی میں شبلؔی کے موازنہ میں غالباً پہلی بار مرثیے کے اجزا کا بیان اور اس کے ارتقا کا خاکہ پیش کیا گیا جو ہر ابتدائی کوشش کی طرح ناقص ہونے کے باوجود اہم ہے۔ شبلؔی کے پہلے مرثیہ کے یہ اجزا کسی کتاب میں لکھے ہوئے نہیں تھے اور ان کے پہلے کسی نے مرثیوں کا اس طرح تجزیہ بھی نہیں کیا تھا۔ شبلؔی نے ان اجزا کا ذکر لوگوں کی زبان سے سن کر اور کچھ مرثیوں کو پڑھ کر بطور خود نتیجہ نکالا تھا۔ مرثیہ کے مختلف

حصّوں کے یہ نام ضرور رائج تھے لیکن ان کا ہر مرثیہ میں موجود ہونا بالکل ضروری نہیں تھا اور اس لیے انھیں اس کے لازمی عناصر نہیں سمجھنا چاہیے۔

مرثیہ کے اجزا اور ان کی ترتیب کے بارے میں یہ بھی قابل توجہ ہے کہ لکھنؤ میں ایسے مرثیوں کی بہت بڑی تعداد ہے جن میں مرثیہ کے متذکرہ بالا عناصر نہیں ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ مرثیہ کہلاتے ہیں۔ انیس اور دبیر کے عہد میں بھی مرثیے کئی قسم کے لکھے جاتے رہے اس لیے مرثیہ کے اجزائے ترکیبی معین کرنے کے لیے اس کی مختلف نوعیتیں ذہن نشین کرلینا ضروری ہیں۔ اس عہد کے مرثیوں کو موضوع کے اعتبار سے حسب ذیل بڑی قسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

1۔ مرثیے جو شہدائے کربلا کے حال میں ہیں۔

2۔ مرثیے جن میں جناب مسلم کی شہادت کا بیان ہے۔

3۔ مرثیے جن میں امام حسینؑ کی پیدائش، مدینہ سے سفر، اسیری اہل حرم، دربار یزید، زندانِ شام، مدینہ کو واپسی وغیرہ کا بیان ہے۔

4۔ مرثیے جن میں قاصد صغرا کا کربلا آنا، مسیّب، زعفر جن اور دوسری روایتیں بیان کی گئی ہیں۔

5۔ مرثیے جو رسول خدا، حضرت علی، جناب فاطمہ زہرا، امام حسن، جناب سکینہ، جناب زینب، پسرانِ مسلم وغیرہ کے حال میں ہیں۔

مرثیوں کا جو ڈھانچہ شبلی کے بعد سے عام طور پر بیان کیا جانے لگا ہے وہ صرف ان مرثیوں کے متعلق درست ہوسکتا ہے جو نمبر کے ماتحت آتے ہیں۔ حالانکہ اس قسم کے بہت سے مشہور مرثیے اس ساخت کے تمام تر پابند نہیں۔ باقی 2 سے 5 تک کی نوعیت کے مرثیوں کی ساخت دوسری ہوتی ہے۔ یہاں ان کی الگ الگ صراحت کرنا نامناسب نہ ہوگا:

جناب مسلم کے حال کے مرثیوں میں چہرہ، اس کے بعد ماجرا یعنی کوفے میں ورود، عقیدت کیشوں کا ہجوم، ابن زیاد کی زیادتیاں، ایک ایک کا ساتھ چھوڑنا، طوعہ کے گھر میں قیام وغیرہ۔ ماجرا کے بعد جنگ، پھر شہادت اور بین، جنگ میں تلوار اور گھوڑے کی تعریف، جنگ کے پہلے کبھی کبھی سراپا۔

تیسری اور چوتھی قسم کے مرثیوں میں چہرے کا رواج بہت کم ہے۔ ماجرا سے ذکر شہادت اور بین کو

ربط دے دیتے ہیں۔

پانچویں قسم کے مرثیے چونکہ ایسے بزرگوں کے حال میں ہوتے ہیں جو کسی میدانِ جنگ میں شہید نہیں ہوئے اس لیے ان میں چہرے کے بعد ان کے کچھ حالات ہوتے ہیں جسے ماجرا کہا جاسکتا ہے۔ پھر وفات یا شہادت اور بین۔

اس طرح مجموعی حیثیت سے دورِ عروج کے مرثیوں کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے عناصر ترکیبی تین نظر آتے ہیں (1) ماجرا (2) شہادت یا وفات (3) بین۔ یہ عناصر تمام مرثیوں میں پائے جاتے ہیں۔

مرثیہ کا اصل موضوع چونکہ واقعات کربلا ہیں اس لیے محرم کی دسویں تاریخ کے واقعات و سانحات نے مرثیہ گویوں کو خاص طور سے متاثر کیا ہے۔ باقی واقعات اسی دن کے واقعات کا ضمیمہ ہیں۔ جذبے کی شدت اور اظہار کی رفعت کے محرک وہی واقعات ہیں۔ انھیں کو پیش نظر رکھ کر شعرا نے مرثیہ کی اس معنوی ساخت کی طرف توجہ کی جس کا ذکر ہم آگے کریں گے۔ اس لیے پہلی قسم کے مرثیے فنی ترکیب و تشکیل کا اچھا نمونہ ہیں اور ان کے مختلف اجزا کا بیان بھی ضروری ہے کیونکہ انھیں مرثیوں کی بدولت اس صنف ادب کا وقار ہے۔

1۔ چہرہ: مرثیہ کا ابتدائی حصہ جس میں تمہید کے طور پر ایسے مضامین بیان کیے جائیں جن کا مرثیہ کے ہیرو سے براہ راست واسطہ نہ ہو۔ روحِ انیس میں چہرے کے موضوعات اس طرح بیان کیے گئے ہیں:

> "صبح کا منظر، رات کا سماں، دنیا کی بے ثباتی، باپ بیٹے کے تعلقات، سفر کی دشواریاں، اپنی شاعری کی تعریف، حمد، نعت، منقبت، مناجات وغیرہ تمہید کے طور پر[1] "

2۔ ماجرا: صبح کا سماں ہو یا باپ بیٹے کی محبت کا ذکر اس عام بیان کے بعد مرثیہ میں ہیرو کے بارے میں کچھ باتیں لکھی جاتی ہیں اور ایک عمومی موضوع سے پڑھنے یا سننے والے کو اس مرثیے کے مخصوص موضوع کی طرف لایا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر حضرت عباس یا جناب عون و محمد کے حال کا مرثیہ ہے تو علم کی

1۔ سیّد مسعود حسن رضوی: روحِ انیس ص 20

ذمہ داری کا سونپا جانا، حضرتِ حُر کا مرثیہ ہے تو ان کا پچھتاوا اور عمر سعد سے گفتگو وغیرہ۔ چونکہ یہ عنصر سب قسموں کے مرثیوں میں موجود ہوتا ہے اس لیے اسی ضمن میں ان موضوعات کی طرف بھی اشارہ کیا جاتا ہے۔ یعنی جناب مسلم کا مرثیہ ہے تو ماجرا کے حصہ میں ان کا کوفے میں استقبال آپ کا ہانی کے یہاں قیام وغیرہ جناب سکینہ کے مرثیے میں دربار یزید یا قید خانے کے حالات، واپسی اہل حرم کے بیان میں جناب صغرا کی تیاریاں، غلط فہمی کے ماتحت ساکنانِ مدینہ کا شوق ملاقات وغیرہ بیان کیا جاتا ہے۔

یہ مضامین عموماً مرثیوں کا جز ہوتے ہیں اور چہرے کے بعد لکھے جاتے ہیں۔ پھر بھی اس حصّے کا کوئی نام ہمیں کہیں نظر نہیں آیا۔ مجبوراً اسے لوگ چہرے کے ضمن میں شمار کر لیتے ہیں حالانکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ حصہ چہرے سے بالکل الگ ہوتا ہے۔ اس لیے اس حصّے کو ماجرا کے نام سے یاد کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

3۔ رخصت: ہیرو کا میدان میں جنگ کرنے کی اجازت لینا اور عزیزوں سے رخصت ہونا۔

4۔ آمد: ہیرو کا میدان میں آنا۔

5۔ سراپا: اس میں ہیرو کا ناک نقشہ، قد و قامت، شجاعت و نیک خوئی کا بیان ہوتا ہے، یہ ضروری نہیں کہ سراپا آمد کے بعد ہی ہو۔ کبھی روداد کے بعد، کبھی رخصت کے بعد، کبھی رجز کے بعد، بھی لکھا جاتا ہے۔

6۔ رجز: عرب کے آداب جنگ کے مطابق ہیرو کا مقابل فوج کو فخریہ انداز میں اپنے آباواجداد کے نام اور کارناموں سے واقف کرانا اور اپنی بہادری و برتری کا اظہار کرنا۔

7۔ جنگ: کبھی کسی پہلوان سے دست بدست، کبھی فوج کے کسی دستہ سے ہیرو کا جنگ کرنا، اسی حصّے میں مختلف ہتھیاروں کا استعمال، طرفین کے وار، گھوڑے اور تلوار کی تعریف، فوجوں کی ریل پیل، دھوپ کی تیزی وغیرہ کا بیان کیا جاتا ہے۔

8۔ شہادت: ہیرو کا زخمی ہو کر شہید ہونا۔

9۔ بین: ہیرو کی موت پر اظہار رنج و ملال۔

اس کے بعد کبھی کبھی خاتمہ یا دعا بھی ایک دو بند میں لکھ دی جاتی ہے۔

داخلی ساخت

اس خارجی ساخت کے علاوہ مرثیوں کی داخلی ساخت اور ان کے معنوی ارتقا کو بھی پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ دکنی اور دہلوی مرثیوں کے ابتدائی دور میں مرثیے مجرد جذباتِ عقیدت کا مختصر اظہار ہیں۔ وہ کسی ذہنی تجربے کو پیش نہیں کرتے بلکہ کربلا کے واقعات کے سلسلے میں اپنے تاثرات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جب ان کی شکل غزل سے بڑھ کر مسمط کی مختلف ہیئتوں میں ڈھلی تو تسلسل اور ربط کا مطالبہ تو پورا ہوا لیکن مرزا کو مُستثنیٰ کرتے ہوئے ان کی تاثراتی نوعیت میں نمایاں فرق نہیں ہوا۔ چونکہ سلسلہ سے کچھ بیانات ہوتے تھے اس لیے ان میں کردار نگاری کی جھلکیاں نظر آنے لگیں اور بعض اہم افرادِ مرثیہ جیسے امام حسین اور جناب زینب وغیرہ کی شخصیت کے بعض پہلو سامنے لائے گئے۔ سوداؔ نے جب مرثیہ گوئی کو مشکل ترین فن قرار دے کر مرثیہ کی ادبی اہمیت کی طرف اشارہ کیا تو ان کا مطلب صرف عروض و قواعد کی پابندی پر زور دینا نہیں تھا بلکہ وہ واقعات کی مناسب پیش کش اور نفسیاتی ردِّ عمل کی طرف بھی شعرا کو متوجہ کرنا چاہتے تھے جسے انھوں نے "مرتبہ در نظر رکھ کر" مرثیہ کہنے کے الفاظ سے ظاہر کیا اور ایک مرثیہ پر اعتراضات کر کے اس کا عملی نمونہ بھی سامنے رکھ دیا۔ حضرت عباس کے حال میں ایک مرثیہ لکھ کر بھی انھوں نے مرثیہ کے نئے امکانات کی طرف متوجہ کیا۔ ایک شہید کے حال میں ایک پورا مرثیہ لکھنے کے تصور نے مرثیے کی تشکیل و تعمیر میں کنواری زمین پر بیج بکھیرنے کا کام کیا اور اس نئے افق نے مرثیہ کو ترقی کی بہت سی راہیں دکھائیں۔

واقعات کربلا کا اصلی ہنگامہ اگرچہ 10/ محرم 61ھ کو پیش آیا لیکن یہ گیر ودار اتفاقی یا مجرد واقعہ کی نوعیت نہیں رکھتی۔ اس کے پس پشت سالہا سال کی نظریاتی کشمکش اور اصولی اختلافات تھے۔ خاندانی گروہ بندی، استحصال، آمریت و ملوکیت نے مساوات، انسانیت اور حق پرستی کی اُس قوت کو ختم کر دینا چاہا تھا جسے رسول اکرم نے اپنا گوشت پوست، اپنا ذہن و وجدان، اپنا عمل و یقین دے کر توانائی پہنچائی تھی۔ اقبالؔ نے تو اس کی ابتدا ایک دوسرے زاویے سے حضرت اسمٰعیل تک پہنچا دی ہے:

غریب وسادہ رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسین ابتدا ہے اسمٰعیل

بہر صورت اس معرکہ کا مرکزی کردار امام حسین ہیں۔ان کی قربانی،اصول کی حفاظت اور زندگی کے تقاضوں کی تکمیل اتنا وسیع موضوع ہے۔اس کے اتنے پہلو اور رخ ہیں کہ ان کا احاطہ ایک مرثیہ میں نہیں کیا جاسکتا تھا۔اس لیے کہ لحن سے یا ایک آدمی کی زبان سے مسلسل ادا ہونے والا مرثیہ لمبا نہیں ہوسکتا تھا۔مجبوراً مرثیہ گو دورِ آغاز تک سرسری طور پر کچھ بیانات پر اکتفا کرتے تھے جن میں وہ مرثیہ کی غایت یعنی درد والم کے بیان کو مدنظر رکھتے تھے۔فن کے تقاضے سے اسی اختصار میں جب انھیں وسعت کی تلاش ہوئی تو سامعین کے وقت اور اپنی طاقت کی پابندیوں کے اندر انھوں نے مرثیہ کو اندرونی طور پر ساخت کے اعتبار سے مکمل بنانے کے لیے ایک شہید کے حال میں ایک پورا مرثیہ لکھنے کا طریقہ نکالا۔یہ بات مظفر حسین نے بڑی اچھی طرح کہی ہے:

"اس کے علاوہ اور چند وجوں سے بھی ان مراثی کو چھوٹا اور جزوی ہونا ہی تھا کچھ تو اس وجہ سے کہ مجلسوں میں تمام وکمال پڑھے جاسکیں۔کچھ اس وجہ سے کہ باوجود جزوی اور ناتمام ہونے کے مرثیے اس معنی میں ناتمام نہ رہ جاتے تھے کہ مذکورہ حالات ساری محفل کو معلوم ہی ہوتے تھے اور مرثیہ اس طرح بے ربط اور معلق نہ رہ جاتا تھا جس طرح کوئی اور داستان صرف ایک جزو سننے کے بعد رہ جاتی اور تیسرے یہ کہ ہر مجلس یعنی ہر مرثیے میں فضائل ومصائب کا بیان ضروری تھا۔کیونکہ وہی تو مجلسوں کی جان ہوتا تھا۔ان کے بار بار دہرانے سے پرہیز ممکن ہی نہ تھا۔غرض مشغولی،شان اور ضرورتِ تصنیف اور پڑھنے کا محل جزو نویسی ہی کے تقاضی تھے اور اس سے مفر نہ تھی[1]"۔

ان وجوہ کی بنا پر ایک مرثیہ کو کسی ایک شہید کے جہاد پر مبنی کر کے ساخت کے اعتبار سے اسے بجائے

---

[1] محمد مظفر حسین:ارژنگ ادب 255

خود ایک مکمل واقعہ قرار دیا گیا جس میں ابتداء، عروج اور خاتمہ موجود ہو اور وہ ایک فنی اکائی قرار پا سکے۔

جہاں تک ہماری معلومات کا تعلق ہے۔ لکھنؤ میں ایک شہید کے حال میں پورا مرثیہ لکھنے کا باقاعدہ رواج ہوا اور غالباً اس کا رواج تحت اللفظ خوانی کے ساتھ ساتھ ہوا، منبر پر بیٹھ کر مرثیہ پڑھنے والا صرف بیانیہ نظم دہرانا کافی نہیں سمجھتا تھا بلکہ چشم و ابرو کے اشارے، آواز کے اتار چڑھاؤ، تیور اور لہجے کی تبدیلیوں کے ساتھ دست و پا کی حرکت کو بھی اظہار کا جز بنانا چاہتا تھا۔ یہ وہ منزل ہے جس کی حدیں قدیم سنسکرت ناقدوں کے اعتبار سے ڈرامائی اداکاری سے جاملتی ہیں۔ مرثیہ خواں کو بھی ناظرین کے ایک اجتماع کا سامنا کرنا ہوتا تھا۔ ان کے ردِّ عمل سے وہ اپنے ذرائع اظہار کی اثر آفرینی کا اندازہ کرتا تھا اور انھیں کی روشنی میں آئندہ اپنے فن کے لیے راستے تلاش کرتا تھا۔ اس لیے غیر محسوس طور پر اس میں المیہ کی کچھ خصوصیات پیدا ہوگئیں۔ تشویش، عمل اور تصادم جو المیہ کے عناصر ترکیبی ہیں مرثیہ میں بھی آئے۔ جب مرثیہ کے موضوع کو امام حسین کے کل کارنامے کے بجائے ایک ایک شہید پر محدود کر دیا گیا تو موضوع سمٹ کر قابو میں آگیا اور شاعروں نے اس میں تخئیل اور مشاہدے کی جولانی دکھانا شروع کی۔ ایک شہید کی شہادت جو اصل موضوع تھی 'انجام' قرار پائی۔ اس کے پہلے جنگ، جنگ سے پہلے رخصت، رخصت سے پہلے تمہید جس میں اس شہید کا ناظرین سے تعارف کرایا جاتا تھا۔ اس طرح ابتدا عروج اور خاتمہ جو ایک قصہ کی بنیادی ساخت ہے مرثیہ میں آگئی۔ اب ایک مرثیہ ایک کردار کی جنگ اور شہادت پر ختم ہونے لگا۔ یہ مطالبہ کرنا درست نہیں کہ ان مرثیوں سے یہ بھی معلوم ہونا چاہئے کہ اس شہید کے بعد دوسرے کرداروں پر کیا گزری۔ کیونکہ وہی شہید اس مرثیہ کا ہیرو ہے اور ہیرو کی شہادت مرثیہ کا مناسب انجام ہے۔ ساخت کے اعتبار سے ان مرثیوں کو ایک اکائی سمجھنا چاہئے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان میں دوسرے کرداروں کے حوالے ملتے ہیں لیکن مرکزی کردار کی شہادت پر قصہ کا خاتمہ اسے اپنی جگہ مکمل کر دیتا ہے۔ دور تعمیر کے مرثیہ گو نے پورے واقعہ کربلا کو ایک واقعہ نہیں سمجھا بلکہ مرثیہ کی ساخت کے لیے ہر شہید بجائے خود ایک مرکزی کردار ہے اور اس کا جہاد اپنی جگہ ایک مکمل قصہ ہے۔

اس قصے کو مضبوط کرنے کے لیے اس نے تصادم اور تشویش کے عناصر پیدا کیے ایک تو واقعہ کربلا میں اصولوں اور نظریوں کی ٹکر موجود ہی ہے جو اس واقعہ کا باعث ہوئی۔ مقصد کے لیے جان کی قربانی، اصول کی

خاطر تکلیفوں اور مصیبتوں کا سامنا کرنا، خیر وشر کی قوتوں کا مقابلہ ظاہری تصادم کا نمونہ بھی پیش کرتا ہے اور اندرونی تصادم کا بھی۔ مرثیہ کا ہر کردار یہ جانتا ہے کہ جتنی سختیاں ان سب کو جھیلنا پڑ رہی ہیں ان کی بنا صرف یہ ہے کہ وہ اسلام کی صحیح تعلیمات سے ہٹنا نہیں چاہتے۔ وہ اپنے اصولوں کے تحفظ کی خاطر ان مصائب سے گزر رہے ہیں۔ زبان سے صرف ایک لفظ نکالنے کی دیر ہے آرام و آسائش، دولت و ثروت سب کچھ انھیں مل سکتی ہے۔ لیکن وہ اپنے ارادوں میں اٹل ہیں۔ عزیزوں سے جدائی، ساتھیوں کا نگاہوں کے سامنے شہید ہونا ذہنی کشمکش کی مثالیں پیش کرتا ہے اور انھیں کی مدد سے قصہ کی تعمیر ہوتی ہے۔

مرثیہ گویوں کے سامعین کربلا کے واقعات سے واقف ہوتے تھے۔ اس لیے تشویش کا عنصر زیادہ مضبوطی سے پیش کرنا ممکن نہیں تھا۔ پھر بھی اسی محدود چوکھٹے میں جنگ کی مختلف منزلیں دکھا کر فتح و ظفر کی جھلکیاں پیش کر کے وہ تشویش کا عنصر پیدا کرتے تھے۔ یہاں مثالیں دینے کا موقع نہیں لیکن ہر اچھے مرثیہ میں اس کی مثال دیکھی جا سکتی ہے۔

مرثیہ گو جذبہ کی شدت، الفاظ کے جادو اور کرداروں کی مدد سے عمل اور حرکت پیدا کرتا ہے۔ اس کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ "خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صفِ جنگ"۔ اس کے لیے اس نے جو موضوع منتخب کیا ہے جیسے کسی ایک مجاہد کا رخصت لے کر میدان میں جانا اور جنگ کر کے شہید ہونا، یہ خود ہی عمل ہے اور اس کی کامیاب تصویر کشی سننے والوں کے تخیل کو حرکت میں لا کر ان کرداروں اور واقعات کو نگاہوں کے سامنے لا کھڑا کرتی ہے۔ مرثیہ خواں کی آواز اور اشارے اس تصور آفرینی میں لوگوں کی مدد کرتے ہیں۔

ارسطو کے نزدیک "ٹریجڈی نقل ہے ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت رکھتا ہو۔ جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو۔ جس سے حظ حاصل ہوتا ہو، لیکن جو مختلف ذریعوں سے دردمندی اور دہشت کے ذریعہ اثر کر کے ایسے ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے [1]"۔ عزیز احمد نے اس تعریف میں کتھارسس کا ترجمہ ہیجانات کی صحت اور اصلاح کیا ہے۔ پروفیسر بُچر نے اپنے انگریزی ترجمے میں اسے لفظ Purgation سے ظاہر کیا ہے اسی لیے بعض لوگ اردو میں اسے تطہیر یا تزکیۂ نفس لکھتے ہیں۔ یونانی المیہ کا

---

[1] عزیز احمد: بوطیقا ص 70

ایک بڑا مقصد یہ تھا کہ ناظرین میں دردوالم، خوف دہشت کے جذبات ابھار کر ان کا جذباتی تناؤدور کر دیا جائے۔ناظرین ہیرو کے غم ناک انجام سے ہم آہنگ ہو کر رنجیدہ ہوتے ہیں۔دکھ سے متاثر ہو کر بعض کی آنکھیں اشک افشاں ہو جاتی ہیں اور اس طرح روزمرہ زندگی کی جدوجہد میں ان کے حواس اور شعور پر اپنی ناکامیوں اور مایوسیوں سے جو بادل سے چھا جاتے ہیں وہ المیہ کے ہیرو کے غم میں شریک ہو کر چھٹ جاتے ہیں۔اس طرح ان کی تطہیر یا تنقیہ ٔ جذبات یا ہیجانات کی صحت اور اصلاح ہو جاتی ہے اور وہ المیہ دیکھنے کے بعد جذباتی طور پر ایک طرح سے تازہ دم ہو کر نکلتے ہیں۔اس نقطہ ٔ نظر سے مرثیہ کو دیکھا جائے تو اس کی غایت بھی یہی معلوم ہوتی ہے۔کربلا کے عظیم واقعے کے دردناک پہلوؤں کو نمایاں کرنا،امام اور ان کے رفقا کی سلامت روی، حق پرستی،انسان دوستی اور ان کے مقابل گروہ کی گمرہی، ظلم اور بربریت کو سامنے لانا،انسانی قدروں کی حمایت و حفاظت کے لیے اپنی جانیں نثار کردینے اور دنیا کے بہبود کے لیے ہر ممکن قربانی پیش کرنے کے اس تاریخی واقعے کے کچھ پہلوؤں کا بیان ہر مرثیہ کا بنیادی خیال ہے۔اس کی تفصیلات ایسے دردانگیز ہیں کہ جس پہلو کا بھی بیان کیا جاتا ہے اسے سن کر دل بھر آتے ہیں جس سے ان کے ہیجانات کی صحت و اصلاح ہو جاتی ہے۔

تنقیہ ٔ نفس کا ایک پہلو المیہ میں اور بھی ہے جو ادب کے دوسرے اصناف سے مشترک ہے۔دردانگیز قصّہ کے بیان میں خوف اور رحم کے جذبات متعدد موقعوں پر ابھر کر بہتر اخلاقی قدروں کی طرف راغب کرتے ہیں اور دل میں کردار کی عظمت، حق کی حمایت میں سرفروشی،ایثار و قربانی کی قدر و منزلت پیدا کرتے ہیں۔اسی خیال کے پیش نظر حالؔی نے لکھا تھا۔

> "مرثیہ کو اگر اخلاق کے لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمارے نزدیک اردو شاعری میں اخلاقی نظم کہلانے کا مستحق صرف انھیں لوگوں کا کلام ٹھہر سکتا ہے بلکہ جس اعلیٰ درجہ کے اخلاق ان لوگوں نے مرثیہ میں بیان کیے ہیں ان کی نظیر فارسی بلکہ عربی شاعری میں بھی ذرا مشکل سے ملے گی [1] "۔

ڈاکٹر سیّد اعجاز حسین نے اسے "مذہب اور شاعری" میں یوں نمایاں کیا ہے:

---

[1] حالی۔شعر و شاعری(مقدمہ دیوان) ص202

"اردو کے مرثیہ میں مذہب نے اخلاقیات کا ذخیرہ اتنا زیادہ جمع کر دیا کہ ہماری اخلاقی شاعری کی سطح ہمیشہ سے زیادہ بلند نظر آنے لگی۔ قدم قدم پر راست بازی، خوف خدا، عبادت گزاری، مردانگی، انسانی ہمدردی، بہادری، قول و فعل سے برابر سامنے آتی رہتی ہیں [1]"۔

اس طرح مرثیہ میں المیہ (ٹریجڈی) کے بہت سے خصوصیات مل جاتے ہیں۔ اس کی اندرونی ترکیب، مناظر اور واقعات میں تصادم، تشویش اور ڈرامائی عمل کی مثالیں نظر آتی ہیں۔ اس کے مختلف حصوں میں مختلف تیور اور انداز کی زبان استعمال کی جاتی ہے اور خوف و دردمندی کے جذبات تطہیر یا تنقیہ نفس کا ذریعہ بھی بنتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود مرثیہ کو المیہ (ڈراما) نہیں کہا جا سکتا۔ مناظر کی ترتیب، مکالمے کے انداز اور طریق پیش کش میں یہ ڈرامے سے بالکل الگ ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر کیا جا چکا ہے مرثیہ کی معنوی ساخت میں سامعین کے مطالبات اور مجلسوں کے رواج کا دخل ہے۔ ایک گھنٹہ کی مجلس کا جو معمول انیسویں صدی کی پہلی چوتھائی میں تھا، اسے مرثیہ گویوں نے ڈھائی تین گھنٹوں تک پہنچا دیا لیکن اس سے زیادہ ان کے حدود میں اضافہ ممکن نہیں تھا۔ اتنی دیر تک ایک ایسے مجمعے کو متوجہ رکھنے کے لیے جس کے بہت سے افراد مجلس کے آغاز سے دو تین گھنٹہ پہلے سے مناسب جگہ لینے کے لیے آکر بیٹھ گئے ہوں مرثیہ کے اجزائے ترکیبی کی ترتیب میں خاص ہوشیاری اور توجہ کی ضرورت تھی۔ اگر المناک مناظر ہی برابر بیان ہوتے رہیں تو سننے والے مضمون کی یکسانی اور جذبات کی غم انگیزی سے گھبرا جائیں گے۔ یہی بات ہر نوعیت کے مضامین کے لیے صادق آتی ہے۔ اس لیے مرثیہ کو وسعت دینے، اس کے مضامین اور مندرجات میں تنوع پیدا کرنے میں منبر کے آگے بیٹھے ہوئے اس مجمع کا لحاظ رکھنا ضروری تھا۔ اس بنا پر وسعت کی پہلی منزل میں مرثیہ کے دو غم انگیز مقامات، رخصت، اور 'شہادت' کے پہلے بالترتیب چہرہ اور 'جنگ' کا اضافہ کیا گیا۔ پھر "چہرے" کے بعد 'ماجرا' اور جنگ کے پہلے آمد و سراپا کا اضافہ کیا گیا۔ جس میں انیس کے بعد جنگ کے اندر ہی 'ساقی نامہ' بھی لکھا جانے لگا۔ اس طرح

---

[1] ڈاکٹر سید اعجاز حسین: مذہب اور شاعری ص 299

مرثیہ میں رزم وبزم کے عناصر آگئے۔ سننے والے :رے کے پر لطف اور فکر انگیز مناظر کے بعد ماجرا کے حصّے میں خیام اہل بیت کی طرف گریز کا لطف اٹھاتے تھے اور وہاں کی سماجی زندگی میں ادب وتہذیب ،شرافت ومحبّت، عالی حوصلگی اور بردباری کے نمونے دیکھتےاور ایک طرح کی جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے کے بعد رخصت کے دردانگیز منظر سے دوچار ہوتے تھے۔

ہیرو کی میدان میں آمد، اس کی شان وشوکت، اس کا سراپا غم کی بدلیوں کو دور کر کے دل میں جوش اور ولولہ پیدا کرتا تھا۔ اس کے بعد جنگ کا بیان، فنونِ حرب کا ذکر، گھوڑے اور تلوار کی تعریف میں شاعرانہ موشگافیاں انھیں ایک دوسری دنیا میں پہنچادیتی تھیں۔ یہیں کبھی تشویش وتصادم ان کی توجہ واقعات پر مرکوز کردیتے تھے، کبھی حسن بیان ان کے جمالیاتی احساس کو ہلکورے دینے لگتا۔ اور جب سامعین ذہنی اور ادبی کیف سے بالیدہ ہو کر مرثیہ کی رفتار سے ہم آہنگ ہوتے تو مرثیہ گو اپنا رخ شہادت کی طرف موڑ کر اس المیہ کو کامیاب اور موثر بناتا اور دردوالم کا آخری حصہ چابک دستی اور مہارت سے پیش کر کے دلوں کو چھلنی کردیتا۔

مرثیہ کی معنوی ترکیب کی کامیابی اسی میں ہے کہ ایسے مناظر ایک ساتھ نہ پیش کیے جائیں جن کا جذباتی ردّعمل یکساں یا ملتا جلتا ہو، اس لیے رخصت اور شہادت میں فاصلہ دینے کا رواج دور تعمیر کی خصوصیت ہے۔ اس فاصلہ کے لیے چونکہ مقررہ اصول نہیں تھے اس لیے کسی نے سراپا آمد سے پہلے لکھ دیا، کسی نے جنگ کے ساتھ ملادیا، کسی مرثیہ میں اسے بالکل ہی ختم کردیا غرض یہ تبدیلیاں ایک طرح سے فروعی حیثیت رکھتی ہیں اور اس کی اصل ساخت میں بھرتی (Filler) کی طرح سے ہیں۔

مرثیہ اور ایپک

انگریزی ادب کے مطالعے سے اردو تنقید نے ترقی کے جو مدارج طے کیے ہیں ان کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اردو کے اصنافِ سخن کو مغربی سانچوں میں ناپ کر دیکھا جائے کہ وہ ان پر کس حد تک پورے اترتے ہیں۔ مرثیہ کے سلسلے میں یہ سوال متعدد لوگوں نے اٹھایا ہے کہ مغربی ادب میں ایپک Epic (رزمیہ) کا جو معیار ہے اس پر مرثیہ کس حد تک پورا اترتا ہے۔ اور اسے اسلوب ومواد کے اعتبار سے اعلیٰ درجہ کا ایپک

قرار دیا جاسکتا ہے یا نہیں۔

اگرچہ بالکل ضروری نہیں کہ ایک ملک و ماحول کی صنف دوسرے ملک کے مطابق ضرور ہو یا یہ کہ مرثیہ اگر ایپک کی مغربی تعریف پر پورا نہ اترے تو یہ اس کا کوئی عیب ہے پھر بھی چونکہ فن کاروں کے بنیادی شعور کی وجہ سے ہر ادب کے اعلیٰ فن پاروں میں یکسانی ملتی ہے اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مغرب کی ایپک (رزمیہ) کی تنقید کا سرسری جائزہ لے لیا جائے۔

ایپک کی تنقید کو تصورات کی تبدیلی اور ارتقائی وسعت کے اعتبار سے چار واضح حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ کلاسیکی تصور، نشاۃ الثانیہ اور نو کلاسیکی رسم پرستی، اٹھارویں اور انیسویں صدی کی فلسفیانہ تنقید اور جدید تاریخی تنقید۔ بہت اختصار سے یہاں ان چاروں ادوار کے تصورات کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے۔

کلاسیکی تصور

ارسطو نے اپنی مشہور کتاب بوطیقا کے تیسرے حصے میں رزمیہ شاعری کا بیان اس طرح کیا ہے:

> ”رزمیہ شاعری میں روداد کی وہی ڈرامائی ترتیب ہونی چاہئے جو ٹریجڈی میں ہوتی ہے۔ اس کا موضوع بھی ایسا ہی عمل ہونا چاہیے جو پورا اور مکمل ہو اور جس میں آغاز، درمیان، اور انجام موجود ہوں۔ اس سے حظ حاصل ہوتا ہو اور ترتیب میں وہ تاریخ سے مختلف ہو..... شاعر کو چاہئے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح دے..... نظم کے ان حصّوں پر جہاں عمل کی رفتار سست ہے۔ زبان کو بہت آراستگی کے ساتھ استعمال کرنا چاہئے کیونکہ ان حصوں میں تاثرات یا اطوار سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ بر خلاف اس کے جہاں تاثرات اور اظہار کا موقع ہے وہاں، بہت آراستہ زبان استعمال نہ کی جائے ورنہ دوسری خوبیاں واضح نہ ہو سکیں گی [1] “۔

---

[1] بوطیقا مترجمہ عزیز احمد ص 84-79

دور قدیم میں ارسطو نے رزمیہ کو المیہ (ٹریجڈی) سے ممتاز کرنے کے لیے اس کے بیانیہ انداز، اس کی رزمیہ بحر، موضوع کی وسعت اور متحیر و محظوظ کرنے کے عناصر کے ساتھ ساتھ شاعر کو عموماً خود نہ بولنے بلکہ کرداروں سے بات کہلوانے پر زور دیا ہے۔ ہورلیس (Horace) اسے ایک ایسی بیانیہ نظم قرار دیتا ہے جس کے ہر مصرع میں چھ عروضی ٹکڑے ہوں (Hexameter) اور جو المناک لڑائیوں اور بادشاہوں اور سرداروں (کپتانوں) کے بڑے کارناموں کا ذکر کرے۔

نشاۃ الثانیہ کی رسم پرستی

نشاۃ الثانیہ اور نوکلاسیکی تنقید نے نظریاتی اعتبار سے ان شرائط میں کوئی اضافہ نہیں کیا۔ اس عہد کی ایپک تنقید ہومر اور ورجل کے کارناموں کی ایسی پرستش پر مبنی ہے جس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایپک وہی نظم ہو سکتی ہے جو ان دونوں شعرا کی تقلید میں لکھی گئی ہو۔ حالانکہ خود ان دونوں کی رزمیہ نظمیں ایلیڈ اور اینیڈ پس میں اس طرح مختلف ہیں کہ اوّل الذکر پلاٹ کی مضبوطی اور مافوق الفطرت عناصر کے استعمال میں احتیاط کی وجہ سے نمایاں ہے تو آخر الذکر کا پلاٹ ڈھیلا اور درمیان بے انتہا مبالغے پر مبنی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہومر ہی کی دو مشہور رزمیہ نظمیں ایلیڈ اور اوڈیسی ایک دوسرے سے مختلف خصوصیات رکھتی ہیں۔

اٹھارویں اور انیسویں صدی کی فلسفیانہ تنقید

اٹھارویں اور انیسویں صدی کی فلسفیانہ تنقید ہیگل، شوپن ہار، شلنگ، گوئٹے، شلر وغیرہ سے متاثر ہو کر ایپک کو قومی جذبے کا اظہار قرار دیتی ہے اور فلسفیانہ نقطۂ نظر سے اس کی معروضیت (Objectivism) کی وہ اہمیت واضح کرتی ہے جس کی بنا پر انفرادی عمل آفاقی ضرورتوں کے پیش نظر اپنے اختیارات سلب کر کے اپنے کو نظام کائنات کے جبر کے حوالے کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ہیگل کے نزدیک ایپک کا مناسب موضوع:

> ماضی کا کوئی ایسا واقعہ ہے جس کے نتائج دور رس ہوں اور جس کے اثرات و متعلقات پوری دنیا یا پوری ایک قوم کی زندگی یا کسی ایک قرن کی تاریخ پر حاوی ہوں...... ایپک ڈرامے سے مختلف ہے۔ آخر الذکر میں کردار اپنی قسمت یا اپنا

انجام خود بناتا ہے۔اول الذکر میں انجام یا قسمت خارجی قوتوں پر منحصر ہے۔انسان مشیت کے اس مہلک اور لازمی نظام کے آگے سر جھکادیتا ہے جو اس کے موافق بھی ہو سکتا ہے اور مخالف بھی[1]۔

جدید تاریخی تنقید

ایپک کے قومی زندگی کے ترجمان ہونے کے تصور نے اس کی تصنیف وارتقا کے متعلق نئے خیالات کا راستہ دکھایا۔قدیم ایپک نظمیں عوامی نظمیں تھیں جنھیں ماہر شاعروں نے اس طرح پیش کیا کہ وہ قومی ایپک قرار پائیں لیکن جب تہذیب نے ترقی کی منزلیں طے کیں اور معاشرت میں فرد کی اہمیت زیادہ ہونے لگی تو فن کار قومی اور عوامی ایپک کی شان وشوکت اور انداز بیان کی نقل کرنے کی کوشش کرنے لگے اس لیے کہ بعد کے فنکار اس زندگی سے بڑی حد تک دور تھے جس کی وہ ترجمانی کرنا چاہتے تھے۔ان کا مذاق عوامی سے زیادہ ادبی تھا اور ان کی مخاطب عوام سے زیادہ شائستہ ذوق کی اقلیت تھی۔یہی عوامی اور انفرادی یا فنی ایپک کا فرق ہے جس کے متعلق "گےلی" نے لکھا ہے:

"انفرادی ایپک کا موضوع یقیناً اہم ہوتا ہے لیکن دل کو گرمانے والا یا عوامی زندگی سے نکلنے والا نہیں ہوتا۔ قارئین کو ایک بہتر اور ارفع تصور حیات کی طرف مائل کرنے کے لیے شاعر اسے سوچ کر پیدا کرتا ہے جیسا کہ اینیڈ، طربیۂ خداوندی یا گمشدہ جنت میں ہے۔ مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ عوامی ایپک کا موضوع وہ روایتیں ہیں جن پر ان لوگوں کا یقین ہے جن کے لیے وہ لکھی جاتی ہیں۔ بر خلاف اس کے انفرادی ایپک میں موضوع کا انتخاب اس نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے کہ وہ پڑھنے والوں کو روحانی یا تاریخی معیار (Ideal) دے سکیں"[2]۔

قدیم کلاسیکی تنقید سے جدید تنقید تک ایپک کی تعریفوں نے مختلف صورتیں اختیار کی ہیں۔ابتدائی

---

1 Hegel's Aesthetics, A critical exposition p. 278-80

2 Methods & Materials of Literary criticism p. 675

سرسری اور عوامی تعریف بعد کے لوگوں کے تجزیے اور چھان بین سے بدلی ہے۔ جدید تاریخی ناقدین کی کوششیں زیادہ تر اس پر مرکوز ہیں کہ مشہور ایپک نظموں کو سامنے رکھ کر انھیں سے اس کے اصول استنباط کیے جائیں۔ اصولی حیثیت سے یہ طریقہ مناسب و درست ہے اور بظاہر زیادہ دشوار بھی نہیں معلوم ہوتا لیکن جب اس پر عمل پیرا ہونے کے لیے مشہور ایپک نظموں کا تجزیہ کیجئے تو مشہور اور مسلّمہ ایپک نظمیں مواد اور ترتیب کے لحاظ سے ایک دوسرے سے بہت دور نظر آتی ہیں۔ ہومر کی اوڈیسی، ملٹن کی گمشدہ جنت سے بالکل مختلف ہے اور دانتے کا طربیہ خداوندی جسے سب ایپک نظم تسلیم کرتے ہیں اس وقت تک کے ایپک شرائط سے بالکل الگ ہے۔ نہ یہ ماضی کی داستان ہے نہ اس کا ہیرو کوئی جلیل القدر شخصیت، جن کرداروں سے شاعر ہمیں روشناس کراتا ہے وہ کسی مسلسل تاریخی یا نیم تاریخی داستان کے کردار نہیں بلکہ ایسے لوگ ہیں جن سے شاعر ذاتی یا سمعی طور پر متعارف ہے۔ اس کا مقصد بھی محظوظ کرنے کے بجائے انسانی اعمال کی اصلاح و سرزنش ہے۔ اس لیے موضوع میں اخلاقی تعلیم کے بلند مقصد کے علاوہ اور کوئی شرط اس سے پوری نہیں ہوتی۔

یہاں والتیر کی بات یاد آتی ہے جس نے فرانسیسی نشاۃالثانیہ تنقید کے اس پہلو پر سخت اعتراض کیا ہے کہ ایپک کو قدما کے جامد اور مقررہ اصولوں پر جانچا پرکھا جائے۔ اس کا دعوی ہے کہ ہومر، ورجل اور ملٹن ایپک لکھنے میں صرف اپنے فنی شعور کے مطیع تھے اس لیے عظیم شاعروں پر دوسروں سے اخذ کیے ہوئے اصول سختی سے عاید کرنا شعری نزاکتوں سے ناواقفیت کا ثبوت ہے۔

ان باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایپک کے بڑے شاعروں نے اپنی قومی ضرورتوں کے پیش نظر زندگی کو رفعت اور بلندی کے تصورات سے آشنا کرنے کے لیے اپنے شعور اور وجدان کے سہارے اپنی نظم کی ہیئت اور نوعیت مقرر کی ہے جنھیں بعد کو ان کے دائرۂ اثر، زندگی پر ان کی گرفت اور فن پر قابو کی بنیاد پر ایپک قرار دیا گیا ہے۔ انھیں پہلوؤں کو مدّ نظر رکھ کر پروفیسر ڈکسن نے ایپک کی تعریف کی ہے جسے بڑی حد تک جامع کہا جاسکتا ہے [1]:

---

[1] ڈکسن: انگلش ایپک اینڈ ہیروئک پوئٹری ص 24

"مجموعی طور پر ایپک مضبوط ساخت کی ایسی بیانیہ نظم ہے جس میں واقعات اور عظیم کرداروں کا بیان ہو، جس کا اسلوب بیان موضوع کی عظمت کے مناسب ہو اور جس میں مقصد کی بلندی، عمل، کردار اور واقعات کے ذریعہ لائی جائے۔"

اس عمومی ڈھانچے سے زیادہ ایپک کو مقید نہیں کیا جا سکتا ورنہ مشرق و مغرب کی مسلمہ ایپک نظمیں اس کے دائرے سے خارج ہو جائیں گی۔

یہ بات سب جانتے ہیں کہ چاہے وہ ہومر ہو یا فردوسی، والمیک ہو یا کالیداس ان میں سے کوئی بھی ایپک کے شرائط سے واقف نہیں تھا۔ غالباً انھوں نے کوئی ایپک پڑھی بھی نہیں تھی، شاہ نامہ سے کمار سمبھو بالکل مختلف ہے لیکن پھر بھی ان دونوں کو ایپک قرار دیا جاتا ہے اس لیے کہ ان میں ایپک کی وہ بنیادی خصوصیتیں ملتی ہیں جن کا پروفیسر ڈکسن نے بیان کیا ہے۔ یہی بات دورِ عروج کے مرثیوں پر بھی صادق آتی ہے۔ ان میں روداد کی ترتیب، انداز بیان کے پر شوکت آہنگ، واقعات کے دوررس نتائج، امام حسین کا اختیار ہونے کے باوجود وعدہ طفلی اور مشیت کے آگے سر جھکا دینا، اور سب سے بڑھ کر وہ ہمت وولولہ، وہ جوش ایمانی و سر فروشی جو حق کو ثابت کرنے، دنیا کو گمراہی سے بچانے کے لیے بچے سے بوڑھے تک فوج حسینی کے ہر مجاہد اور گھرانے کے ہر فرد میں نظر آتا ہے اور بلند ترین انسانی قدروں کا ترجمان ہے مرثیہ کو ایک عظیم الشان رزمیہ نظم کے قریب کر دیتا ہے۔ پروفیسر احتشام حسین کا خیال بھی اسی سے ملتا جلتا ہے۔

"جن لوگوں نے مرثیوں میں ایپک کی خوصیات تلاش کیں انھوں نے کوئی بڑی غلطی نہیں کی کیونکہ چھوٹے چھوٹے اختلافات کے باوجود ایپک میں معنوی حیثیت سے اعلیٰ مقصد، بلند اخلاق، خیر و شر کی کشمکش، ایک بڑے پیمانے پر بڑی طاقتوں کے تصادم، اخلاق کے اچھے اور برے نمونوں کی نمائش کا پایا جانا ضروری قرار دیا گیا ہے اور یہ ساری باتیں کسی نہ کسی حیثیت سے مرثیے میں پائی جاتی ہیں۔ بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ امام حسین کی شخصیت کی عظمت اور واقعہ کربلا کی غیر معمولی نوعیت نے شاعر کی صلاحیتوں کو بروئے کار آنے میں مدد دی۔ یہاں بھی بہت بڑے پیمانے پر خیر و شر کا تصادم ہے۔ انسانیت اور بہیمیت کا مقابلہ

ہے۔صبر واستقلال کے مقابلے میں بہیمانہ قوتوں کی صف آرائی اور ناقابل بیان مصائب کے ہجوم میں امام حسینؑ اور ان کے رفقا کی بلندی کردار کے نمونے ہیں۔اس لیے مرثیے کو کچھ باتوں میں ایپک کا مماثل قرار دینا کوئی ایسا گناہ نہیں ہے جس پر جبینیں شکن آلود ہو جائیں [1]"۔

حقیقت نگاری

ارسطو نے آرٹ کو عمل کی نقل قرار دیا ہے۔یعنی وہ زندگی کا ایسا مرقع ہے جسے شاعر نے اپنے تخیل اور مشاہدے سے اس طرح تیار کیا ہے کہ لوگوں کو حقیقت کا دھوکا ہو۔وہ حقیقت کو مورخ یا سائنسداں کی طرح بیان نہیں کرتا، پیش آئے ہوئے واقعات کو بالکل اسی طرح دہرا دینا اس کے دائرۂ اثر میں نہیں ہے بلکہ وہ ایسے واقعات کا ذکر کرتا ہے جو پیش آسکتے ہیں۔مردوں اور عورتوں کو حوادث کی موجوں میں گرفتار دکھانے ہی میں اس کا کمال نہیں بلکہ گفتگو اور عمل میں انسانی فطرت سے ان کی مطابقت بھی دکھانا چاہئے۔دوسرے الفاظ میں ان افراد کا ردّ عمل مخصوص حالات میں ویسا ہی ہونا چاہئے جیسا زندگی میں عموماً ہوتا ہے جو عام مشاہدے اور فطرت انسانی کے مطابق ہے۔یہی شاعرانہ سچائی یا عمومیت ہے۔یہ تاریخی حقیقت سے مختلف ہے جس میں ایسی گزری ہوئی باتوں کا بیان ہوتا ہے جو پیش آئی ہیں خواہ حادثے کے طور پر خواہ کسی اور وجہ سے۔شاعر اگر تاریخی واقعات بھی پیش کرے گا تو اس میں عمومیت، ہمہ گیری اور زندگی کی دھڑکنیں دکھائے گا۔

مصور جب ایک آدمی کی تصویر بناتا ہے تو وہ ان معنوں میں حقیقی نہیں ہے کہ وہ آدمی کی طرح سانس بھی لیتی ہے بلکہ اس لیے کہ اس تصویر میں آدمی کے کچھ خصوصیات موجود ہیں۔مصور نے غالباً اس تصویر میں اس شخص کے ایسے پہلو دکھادیے ہیں جو کسی دیکھنے والے کو کسی ایک واحد لمحے میں نظر نہیں آسکتے۔کرداروں کی خصوصیات پر عبور سے، حالات وواقعات کے تانے بانے میں ان کے ردّ عمل

1۔ مقدمہ مراثی انیس (جلد اول) ص 516 (غلام علی اینڈ سنز، لاہور)

سے، زندگی اور ماحول کی عام سچائیوں سے فنکار نے جو شعور حاصل کیا ہے وہ انھیں تاریخی واقعات میں سمو کر پیش کرے گا۔ اس طرح وہ زندگی کا عکس نہیں دکھائے گا، اس کا کلام حیات کا آئینہ نہیں ہوگا، اس لیے کہ آئینہ صرف ظاہری تصویر کی نقل اتارتا ہے لیکن شاعر ظاہر میں باطن کی دھڑکن بھی سنتا ہے۔ اس کے احساس پر زندگی دستک دیتی رہتی ہے اور وہ اسے کبھی طنز، کبھی تحیر، کبھی رحم، کبھی انبساط، غرض اپنے مشاہدات اور تجربات سے ملا کر دوسروں کے ملاحظہ کے لیے رکھتا ہے اور یہ تصویر ان معنوں میں آئینہ کے عکس سے زیادہ سچی اور جاندار ہوتی ہے کہ اس میں شاعر نے اپنے علم اور تجربے سے اضافہ کر دیا ہے۔ اسے ایک نئی سمت دے دی ہے۔ اسی کو میتھو آرنلڈ نے زندگی کی تنقید کہا ہے۔

واقعات کربلا کے بہت سے پہلو ہیں۔ چھوٹے بڑے واقعات ہیں جن کا ذکر کتابوں میں بھی موجود ہے۔ ان میں کچھ تاریخ سے متعلق ہیں کچھ معتقدات سے۔ مرثیہ کا شاعر ان دونوں کا ایک حد تک پابند ہے۔ ایلیٹ نے دانتے اور شیکسپیر کا ذکر کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ وہ خود تصورات وضع نہیں کرتے بلکہ مروجہ تصورات اور عام سچائیوں کو جو بڑی حد تک قبول عام کا درجہ حاصل کر چکی ہیں ایک نئی جودّت، جدّت اور معنویت کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ یہی بات مرثیہ گویوں کے لیے بھی کہی جا سکتی ہے۔ کربلا کے واقعات کے خاکے میں وہ اپنے تجربے اور مشاہدے سے انسانی رنگ بھرتے ہیں۔ شب عاشور امام حسین اور ان کے ساتھیوں نے عبادت میں بسر کی یا امام کے خیمے پہلے دریا کے کنارے تھے بعد کو اس سے فاصلے پر نصب کیے گئے، یا جناب حُر یزیدی لشکر سے نکل کر امام حسین کی طرف آگئے یہ تاریخی واقعات ہیں لیکن ان واقعات کے بیان میں مرثیے میں انسانی تعلقات کی جو تفصیل بیان کی گئی ہے۔ امام کے ساتھیوں کی جاں نثاری، برہمی، اطاعت اور خدا ترسی دکھائی گئی ہے۔ ان کی گفتگو اور ذہنی ردّ عمل کا جو نقشہ کھینچا گیا ہے وہ سب مرثیہ گویوں کی ذہنی اپج ہیں۔ لیکن وہ واقعات ایسے ہیں جو ان حالات میں پیش آسکتے تھے۔ ان کے جانچنے کی کسوٹی یہ نہیں ہے کہ سپاہ یزیدی پر غضب ناک ہو کر جب حضرت عباس نے تلوار کھینچ لی اور امام حسین نے اپنے سر کی قسم دے کر انھیں روکا تو واقعی انھوں نے تلوار پھینک کر یہ کہا کہ ان لوگوں سے کہیے کہ وہ آکر میرا سر کاٹ لے جائیں یا نہیں کہا بلکہ شاعرانہ حقیقت نگاری کے اعتبار سے دیکھنا یہ ہے کہ ان حالات میں حضرت عباس کے سے جری، مطیع، غصہ ور، غیرت دار کا یہ ردّ عمل ان کی شخصیت

کے مطابق ہے یا نہیں۔ شاعر کا بیان کیا ہوا یہ واقعہ کربلا کی روح کے منافی تو نہیں ہے۔اور اس سے امام حسین، حضرت عباس،یاواقعۂ کربلا کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ اس قربانی،اُس شرافت،اس ایثار و جوانمردی کو بلندی کی طرف لے جاتی ہے اسے زیادہ گہرا اور شفاف کرتی ہے یا اسے دھندلا کردیتی ہے۔

شاعر سے ہمارا یہ مطالبہ ہونا چاہئے کہ وہ حقیقی زندگی کی ہو بہو تصویر بنائے واقعات و معتقدات چاہے پہلے سے معلوم ہوں یا نہ معلوم ہوں لیکن ان کے ان دھندلے خاکوں میں جو ہم سب نے زندگی کے دور سے گزرتے ہوئے اپنے ذہن میں مبہم طور پر بنا رکھے ہیں اپنے تجربے اور مشاہدے سے، حقائق کے اپنے تصور سے شوخ اور گہرے رنگ بھرے، انھیں اپنے فن کی مدد سے زیادہ واضح اور روشن کرے تاکہ ہم زندگی کو زیادہ قریب سے زیادہ اچھی طرح دیکھ اور سمجھ سکیں۔

اس نقطۂ نظر سے دورِ عروج کے مرثیوں کو دیکھا جائے تو ماجرا کے حصے میں ان کے واقعات، ان کی بات چیت، ان کے احساسات و جذبات کی تصویریں ایک جیتی جاگتی زندگی کا منظر پیش کرتی ہیں۔ صبح کے وقت نماز پڑھنے کا عالم، علم کے ملنے کے وقت لوگوں کے حوصلے، جناب زینب کی برہمی، حُر کا آنا، رخصت کے مناظر وغیرہ میں جو مقامات پیش کیے گئے ہیں وہ مرثیہ گویوں کی جدّتیں ہیں اور اگرچہ تقلید نے بعض واقعات کے بیان میں یکسانیت پیدا کردی ہے لیکن اچھے شعرا کے یہاں ان کی مدد سے گھریلو زندگی کی بڑی کامیاب تصویر پیش کی گئی ہے۔ مشترکہ خاندان کے آداب اور روایتیں، بزرگوں کا ادب، رشتہ داروں کا حسب مراتب لحاظ، جذبات و کردار کی عکاسی سے یہ پہلو اس طرح نمایاں کیے گئے ہیں، اس زندگی پر مختلف زاویوں سے ایسی چھوٹ ڈالی گئی ہے کہ ان مرثیوں کو پڑھنے کے بعد خیام حسینی کی معاشرتی زندگی واضح طور پر سامنے آگئی ہے اور تاریخ کے دو افراد ہم سے اتنے قریب معلوم ہوتے ہیں جیسے ہم نے ان کے ساتھ کچھ دن گزارے ہوں۔ اس اعتبار سے یہ مرثیے حقیقت نگاری کا نمونہ ہیں اور مرثیہ گویوں کو حقیقت نگار کہنا نامناسب نہ ہوگا۔

مرثیوں میں مقامی رسمیں

انیس اور دوسرے مرثیہ نگاروں نے امام حسین کے گھرانے کی جو تصویر پیش کی ہے اس پر یہ اعتراض

کیا گیا ہے کہ وہ لکھنؤ کے شرفا کا ماحول نمایاں کرتی ہے خاص طور پر عورتوں کی گفتگو کا انداز، ان کے رسوم، ردِّ عمل، خیالات اور نفسیات سب پر لکھنوی معاشرت کی گہری چھاپ ہے۔ اہل بیت کی گریہ وزاری دیکھ کر یہ خیال ہوتا ہے کہ یہ واقعہ عرب میں نہیں بلکہ لکھنؤ کے کسی محلہ میں پیش آرہا ہے۔

اوپر اس پہلو پر روشنی ڈالی جاچکی ہے کہ مرثیہ گو کا مقصد فوٹوگرافی یا آئینہ کی طرح کسی منظر کا عکس پیش کرنا نہیں ہے۔ وہ ایک فضا کا ترجمان ہے ایسی فضا جو ایثار اور قربانی سے گرمائی ہوئی ہے۔ جس میں انسانیت کی حمایت میں جان دینا سب سے اہم ہے۔ جہاں تسلیم جاں زندگی کے عروج اور نکھار کا باعث ہے۔ بوڑھے، جوان، بچے سب کو جان دینے کا اشتیاق ہے اور اس مرحلے سے گزرنے میں وہ ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ ان کی ہمت، وقت کی ضرورت کا احساس اور بہادری کا ثبوت ہے۔ لیکن جذبات کی دنیا دوسری ہے۔ ساتھیوں کے بچھڑنے کا، عزیزوں کے مرنے کا، زخم کھانے اور خون بہنے کا دکھ ہونا فطری ہے چہیتا بھتیجا پھوپھی سے مرنے کی اجازت لے اور پھوپھی پر اس کا اثر نہ ہو، نوکتخدا شوہر اپنی بیوی سے رخصت ہو اور وہ نہ روئے، ماں سے بیٹا موت کے منہ میں جانے کی منظوری لے اور وہ آہ بھی نہ کرے، یہ غیر فطری ہے۔ گود کے پالے ہوئے بچوں کے ٹکڑے ٹکڑے آگے پڑے ہوں، شیر سا بھائی چور چور جسم کے ساتھ ریت پر ہو اور دیکھنے والے کا قلب بے چین نہ ہو، ایسے افراد دیکھنے میں عموماً نہیں آتے۔ امام حسین بڑے صابر تھے۔ ان کے ساتھی بڑی ہمت و جرأت والے تھے۔ لیکن مرثیہ گو کو ان خصائل کے ساتھ ان کی انسانیت، درد و کرب سے تلملاتی ہوئی شخصیت کو بھی ان کے صبر و جرأت کے پہلو بہ پہلو نمایاں کرنا ہے۔ کیونکہ وہ اپنے سننے والوں کے لیے ان کی شخصیت کو مافوق الفطرت بنانا نہیں چاہتا۔ کربلا کے المیہ کی شدّت کو واضح کرنے کے لیے اس کی ضرورت تھی کہ یہ دکھایا جائے کہ وہاں کے افراد بھی عام انسانوں کی طرح اس درد اور مصیبت سے اتنا ہی تلملا رہے تھے جتنا کہ انسان کو عموماً مبتلا ہونا چاہیے۔ ان کے احساس میں کوئی کمی نہیں تھی۔ لیکن اس کے باوجود ان کے قدم راہ حق سے نہیں ہٹے۔ اس درد و کرب کی تڑپ، اس فریاد و نالہ کی موجودگی ان کرداروں کی انسانیت کا ثبوت ہے اور ان سب کا برداشت کرنا ان کے عزم و ہمت کی دلیل ہے جو ان کی قربانی کا وزن نمایاں کرتی ہے۔ بین، رخصت اور شہادت کے حصوں میں نالہ و فریاد کا اظہار ان کی ہمت کو نمایاں کرنے کے لیے ضروری ہے اور اسی سے قربانی کی وزع

عظیم کی اس فضا کی ترجمانی مکمل ہوتی ہے جو مرثیہ گو کا مقصود ہے۔

پڑھنے والوں سے کرداروں کی نزدیکی حقیقت نگاری کی اہم کڑی ہے۔اسی قرب اور جذباتی شرکت کے لیے مرثیہ گوابتدا سے حضرت قاسم کے مرثیوں میں شادی کی ایسی رسموں کا ذکر کرتے آئے ہیں جو ہندستان کے لیے مخصوص ہیں۔مرثیہ کہنے والے یا سننے والے علم میں آج کے مقابلے میں چاہے کم ہوں لیکن اتنی سمجھ ضرور رکھتے تھے کہ یہ جان لیں کہ یہ رسمیں عرب کی نہیں ہیں اور شب عاشور حضرت قاسم کی شادی ہوئی بھی ہو تو یہ رسمیں وہاں نہیں ہو سکتی تھیں۔ لیکن پھر بھی تقریباً ہر اہم اور غیر اہم مرثیہ گو نے اسے موضوع بنایا ہے۔رسموں کے اس اختلاف نے سننے والوں پر اثر کرنے میں کوئی کمی نہیں کی بلکہ ان کی مقبولیت تاثیر میں اضافے کا ثبوت ہے۔

شاعری جذبات کی زبان ہے۔ تاثیر اس کا مقصد اور جمالیاتی مسرّت اس کا نتیجہ ہے۔ آرٹ کی تمام قسموں کی طرح شاعری میں بھی اصلیت کی مطابقت اپنے اور سامعین کے مشاہدے اور تجربے کی پابند ہے۔ آرٹ زندگی کی وہ شکل پیش کرتا ہے جو فن کار کے نزدیک زندگی کے جلوۂ صد رنگ کی سب سے زیادہ نمایندگی کرتی ہے اور جسے لوگ بھی زیادہ اچھی طرح قبول کرتے ہیں۔اسی بنا پر اسکاٹ جیمس نے لکھا ہے کہ:

> ”ادبی فن کار کے لیے یہ امر کوئی وزن نہیں رکھتا کہ حقیقی زندگی میں یہ واقعہ اس طرح یا وہ بات اُس طرح ظہور پذیر ہوئی۔شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے اور جو باتیں کبھی پیش نہ آئی ہوں بعض وقوع پذیر ہونے والے واقعات سے زیادہ سچ معلوم ہو سکتی ہیں اس لیے کہ وہ ان چیزوں سے زیادہ مماثلت رکھتی ہوں جو زندگی میں ہمیشہ پیش آتی رہتی ہیں“ [1]۔

رسم ورواج انسان کی تہذیبی زندگی کا جز بن کر اس کی فطرت ثانیہ بن جاتے ہیں۔اس لیے احساس کے تار چھیڑنے اور لوگوں کے دلوں میں کسی واقعہ کی شدّت اور مکمل تاثر پیدا کرنے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ واقعات کے بیان کو اس جذباتی سطح سے ہم آہنگ کیا جائے جو سننے والوں کے خیالات، معتقدات،

---

[1] اسکاٹ جیمس: میکنگ آف لٹریچر ص352

خاندانی تربیت اور مقامی حالات نے بنا رکھی ہے۔ مرثیہ گو کے آگے عرب اور ہندستان ہی کا فرق نہیں بلکہ بارہ صدیوں کا فاصلہ بھی تھا۔ اتنی دور اور اتنے عرصے کے گزرے ہوئے واقعے کو سننے والوں کے سامنے اس طرح لانا تھا کہ وہ حقیقی معلوم ہوں۔ ایسی حالت میں خیام حسینی کی زندگی کا بیان آئینہ کے عکس کی طرح پیش کرنا فن کے تقاضے سے دور تھا۔ مرثیہ گو کا مقصد تو یہ تھا کہ اس کے زمانے کا قاری یا سامع اُس جذباتی کشمکش، فرض و محبت کی ٹکر، زندہ رہنے یا نہ رہنے کے فیصلے کو اچھی طرح سمجھ سکے جس سے کربلا کے مجاہد دوچار تھے۔ ماں، بہن، بیوی، پھوپھی کے کرب اور اذیت کا احساس کر سکے جس سے وہاں کے لوگ ایک جذباتی تناؤ سے ہمکنار تھے۔ اس کے لیے ضروری ہوا کہ جو رسمیں یا چیزیں ہماری معاشرت اور ماحول کا جز ہو کر ہمارے لیے ایک خاص اہمیت اختیار کر گئی ہیں، ان کا بیان کیا جائے۔ مثلاً سہر یا زیور یا چوڑیاں ہندستانی سماج میں ایک رواج، ایک سامان آرائش ہونے کے ساتھ ساتھ تہذیبی اور جذباتی علامت بھی ہیں۔ اور ان سے ہمارے کتنے ہی جذبات و تصورات وابستہ ہو گئے ہیں جن کا پورا اندازہ اس ماحول سے الگ رہنے والے کے لیے ممکن نہیں۔ اس لیے یہ واقف ہونے کے باوجود کہ عرب میں چوڑیاں پہننے کا رواج نہیں تھا جب مرثیہ گو ایک بیوہ عورت کا بیان کرتا ہے تو اسے بیوگی کی یہ تصویر اس وقت تک نامکمل نظر آتی ہے جب تک کہ وہ زیور اور چوڑیاں بڑھانے کا ذکر نہ کرے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے اس اعتراض پر کہ مانگ میں صندل بھرنا ہندو عورتوں کا معمول ہے جسے انیسؔ نے نظم کر کے غلطی کی ہے' مرزا جعفر علی خاں اثرؔ نے اس نکتہ کی یوں وضاحت کی ہے:

بانوئے نیک نام کی کھیتی ہری رہے
صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

''میر انیس واقعات نہیں بیان کر رہے ہیں بلکہ حضرت زینب کے جذبات کی ترجمانی ہندستانی نسوانی زبان میں کر رہے ہیں۔ فاروقی صاحب کی سمجھ کا پھیر ہے کہ ایک شے کو جو بطریق محاورہ یا مجاز مرسل استعمال ہوا ہے اصل مفہوم میں لیتے ہیں۔ کسی عورت کا عورت کو دعا دینا کہ صندل سے مانگ بھری رہے اس کا یہ مدعا ہرگز نہیں کہ فی الواقع مانگ میں صندل بھرا ہو بلکہ یہ کہنا ہے کہ سہاگ قائم

رہے۔ شوہر زندہ رہے..... یہ امر قطعاً غیر متعلق ہے کہ عرب عورت اس حالت میں کیا دعا مانگتی۔ جہاں تک ہندستانیوں کے جذبات کا تعلق ہے یہ دعا بالکل نیچرل ہے اور انیسؔ کے مخاطب ہندستانی ہیں نہ کہ چین و عرب کے مسلمان [1]"۔

مرثیہ گویوں نے واقعات کو توڑ مڑوڑ کر پیش نہیں کیا۔ تاریخی اور نیم تاریخی باتوں کو اپنی جگہ رہنے دیا ہے۔ صرف خالی جگہوں میں رنگ بھر کر ان مرقعوں کو حقیقت سے زیادہ قریب کیا ہے۔ جنگ کے طریقے، رجز، ترتیب لشکر، وضع وانداز میں بڑی حد تک عرب کی سرزمین کا خیال رکھا ہے۔ صرف جذباتی فضا قائم کرنے کے موقعوں پر انھوں نے بعض رسوم کی علامتی حیثیت نمایاں کی ہے تاکہ کرداروں اور سامعین میں ایسا قرب پیدا ہو سکے کہ وہ انھیں اصلی معلوم ہوں۔

منظر نگاری یا فضا آفرینی

حسن اور احساسِ حسن پیدا کرنا بھی شاعری کا مقصد ہے۔ اسی لیے ٹیلر نے کہا تھا کہ سب آرٹ مسرت کے لیے وقف ہیں اور صحیح معنوں میں آرٹ وہی ہے جو کیف و اہتزاز کی بلند ترین منزل سے آشنا کرے۔ مرثیے یوں تو بہت سے پہلوؤں سے جمالیاتی تسکین بخشتے ہیں جن میں سے کچھ کی طرف پچھلے صفحات میں اشارہ بھی کیا گیا ہے لیکن ان کا ایک پہلو مناظر فطرت کا بیان بھی ہے جسے بعض لوگوں نے خلافِ حقیقت قرار دے کر نامناسب ٹھہرایا ہے۔

مرثیہ کی ساخت کے ارتقا کا بیان کرتے ہوئے یہ اشارہ کیا گیا ہے کہ لکھنؤ کے ادبی ماحول میں ادبی اعتبار سے بیدار مجمعے کے لیے بیانِ شہادت میں جب حالات کے تقاضے سے وسعت دی جانے لگی تو اس صنف کی تعمیر میں مرثیہ گویوں کی نظر کچھ عام موضوعات کی طرف گئی اور چہرے میں صبح کے مناظر بیان کیے جانے لگے۔ کئی کئی گھنٹے انتظار و اشتیاق میں بیٹھنے والوں کو تازہ دم کرنے کے لیے ایک عام موضوع کی

1۔ اثر لکھنوی: انیس کی مرثیہ نگاری ص 43-42 (دوسری اشاعت)

ضرورت تھی۔ ایسا موضوع جو احساسِ جمال بھی پیدا کرے اور ذوق کو تسکین بھی دے۔ چونکہ کربلا کی جنگ صبح سے شروع ہوئی اس لیے صبح کی منظر نگاری، پو پھٹنا، سپیدۂ سحر کا نمودار ہونا، تاروں کا ایک ایک کر کے غائب ہونا، پرندوں کا چہچہانا، شفق کی سرخی، آفتاب کی آمد اور اس سے متعلق مضامین عام طور پر بیان ہونے لگے۔ یہ منظر نگاری واقعی نہیں شاعرانہ ہوتی ہے۔ اس میں حقیقت سے زیادہ تخئیل کی کارفرمائی نظر آتی ہے، کیونکہ یہ وہ موقع ہے جس میں شاعر اپنے کو بالکل آزاد پاتا ہے۔ چونکہ ماجرا کا حصہ شروع نہیں ہوا اس لیے آنے والے المیہ سے ان مناظر کا ربط وہ ملانا نہیں چاہتا۔ بعض مرثیہ گویوں نے ان مناظر کے بیان میں یہ کیا ہے کہ جابجا بیت میں سامعین کو کربلا کے المیہ کی طرف متوجہ کر دیا ہے لیکن انیس جیسے فن کاروں کے یہاں اس کی مثالیں کم ملیں گی۔

اپنے عہد کے مذاق سخن سے متاثر ہو کر جب مرثیہ گو ایسے عام موضوع پر قلم اٹھاتا ہے تو وہ ایک تخیلی صبح کی تصویر کشی کرنے لگتا ہے اور صبح کے دلکش منظر کی نرمی اور ٹھنڈک اسے شادابی اور رنگینی کے اس عالم کی طرف کھینچ لے جاتی ہے جسے بہار کہتے ہیں، بہاریہ قصیدوں میں باغ عالم کی تصویریں ان کے سامنے تھیں اس لیے الگ ہونے کی کوشش کرنے کے باوجود مرثیہ گو ان سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ جس طرح قصیدہ گو جانتا ہے کہ بہار میں کتنا ہی جوش نمو کیوں نہ ہو میلوں بنجر علاقے بے آب و گیاہ چٹیل پڑے رہتے ہیں اسی طرح مرثیہ گو بھی سمجھتا ہے کہ کربلا کے ریگستان میں درختوں کے تھالے سبد گل فروش نہیں ہو سکتے تھے۔ نہ وہاں قمری و طاؤس کی پکار ہوتی ہے نہ ایسے کچھار ملتے ہیں جن میں شیر ہو سکتے ہوں۔ مگر مشرقی شاعری کے معیار کے مطابق نہ قصیدہ گو بنجر میدانوں کا ذکر کرتا ہے نہ مرثیہ گو صرف کھجور کے درختوں کا بیان کر کے قانع ہو جاتا ہے۔ اول الذکر بہار کی شادابیوں اور لذت آفرینیوں کا مکمل بیان اسی کو سمجھتا ہے کہ دنیا کے گوشے گوشے کو لالہ و گل سے معمور دکھائے، وہ جانتا ہے کہ اس بیان کو حقیقی سمجھنے کے بجائے اس کے پڑھنے والے اس کا اصل مقصد سمجھ لیں گے یعنی وہ عیش و طرب سے معمور رنگ و بو کی ایک پر مسرت فضا کا احساس کر لیں گے۔

مرثیہ گو کے ذہن میں بھی یہی معیار ہے۔ وہ بھی جب چہرے میں صبح کا منظر بیان کرتا ہے تو نیچر کا سارا حسن، نور و نکہت کا سیلاب، تازگی و خنکی، لالہ و گل، نغمہ و رنگ کا وفور اسے کیف و اہتزاز کی ایسی دنیا میں

پہنچادیتا ہے کہ وہ فطرت کا پرستار ہو کر اس کے ان مظاہر کو بیان کرنے لگتا ہے جو علاقہ کی قید سے بے نیاز ہیں۔ وہ ایسی صبح بیان کرتا ہے جس کے ذکر سے سننے والے کو انبساط حاصل ہو، جس کی تفصیل سے اس کے دل میں خدا کی بزرگی و برتری کا نقش جمے، جس کے تاثر سے اس کا ایمان تازہ ہو اور وہ نیچر کی وسعت اور روح کو بالیدگی عطا کرنے کی صلاحیت کا معترف ہو جائے۔

عام گفتگو میں تخیّل کو ایسی چیز سمجھا جاتا ہے جو غیر حقیقی، غیر مادّی اور عملی زندگی سے دور ہو۔ اسی بنا پر پیسکل (Pascal) نے اسے غیر حقیقی چیزوں کی طرف رہنمائی کرنے والے (Teacher of Untruth) کا لقب دیا ہے۔ لیکن ادب میں اس کا استعمال اس سے الگ مفہوم میں بھی ہوتا ہے۔ سینٹس بَری (Saintsbury) کا مشہور قول ہے کہ "اسلوب ادب کا جسم ہے لیکن تخیّل اس کی روح ہے"۔ آرٹ کی قدر و قیمت اس میں تخیّل کے تناسب پر منحصر ہوتی ہے۔ اس نقطۂ نظر کے ماتحت تخیّل اس قوت کا نام ہے جو چیزوں کو کائنات کے ربط سے سمجھنا چاہتی ہے اور اس لیے اس کے ذریعہ جو غیر حقیقی چیزیں سامنے آتی ہیں وہ عام طور پر حقیقی سمجھی جانے والی چیزوں سے زیادہ واقعی ہیں۔ اسی بنا پر آرٹ کے تخیّلی پہلو کو ذہن کی وہ کوشش قرار دیا جاتا ہے جس کے ذریعہ انسان کائنات سے اپنا رشتہ سمجھنا چاہتا ہے۔

مرثیہ کا سارا ماحول الوہیت کی ایک فضا تیار کرتا ہے جس میں خدا کی بلندی و برتری، اس کی عظمت و جلالت کا احساس ہو سکے۔ مرثیہ گو کا مقصد روحانیت کی مدح اور احترام ہے، اس کا عقیدہ ہے کہ روح کی بلندی اور پاکیزگی کائنات کا سب سے بڑا جوہر ہے۔ اسی کی لطافت انسان کو خدا سے قریب اور اس کے کرم کا مورد بناتی ہے۔ عبادت و ریاضت بھی روحانی لطافت حاصل کرنے کا ذریعہ ہے اور خالق کی مرضی کا اپنے کو پابند کر دینا، اس کی خوشنودی سے اپنے اعمال و احساسات کو وابستہ کرنا انسانی کردار کی بڑائی بھی ہے اور روحانی مسرّت کا ذریعہ بھی۔ ایک ایسے دور میں جب آرام و آسائش، کام و دہن کی لذّت، جسمانی خواہشات کی تسکین معاشرتی برتری کا معیار بن گئے ہوں مرثیہ گو کو یہ راستہ نظر آیا کہ روحانی قدروں کو ابھار کر پاکیزگی نفس کی کوشش کرے اور ایسا ادب سامنے رکھے جس میں حسنِ بیان اور خوابی ادا بھی ہو اور ذاتِ باری کی بلندی اور عظمت کا اعتراف بھی۔ ٹھنڈی ہواؤں کا چلنا، شاخوں کا جھومنا، نور ظہور کا وقت، پو پھٹنا، ستاروں کا دھیرے دھیرے غائب ہونا ایسا منظر ہے جو بقول جوشؔ ثبوت حق کی ایک اہم حجت ہے۔ اس ماحول میں جب

پنچھی اور پکھیرو، پہاڑ اور درخت بلکہ کائنات کے ذرّہ ذرّہ کو مرثیہ گو عبادت میں مشغول دکھاتا ہے تو الوہیت کی ایسی کامیاب فضا تیار ہوتی ہے جو پڑھنے والے کے دل میں روحانی ترفع پیدا کرتی ہے۔اس سے خالق کی برتری کا احساس ہوتا ہے اور جب اسی منظر سے متصل امام حسین اور ان کے ساتھیوں کی اطاعت اور فریضۂ سحری کے ادا کرنے کا بیان سامنے آتا ہے تو یہ ان کی عبودیت، حق شناسی اور وحانیت کو نمایاں کرنے کے لیے ایک مناسب پس منظر بن جاتا ہے۔ جس طرح خالق کا تصور مقام کی قید سے آزاد ہے ساری کائنات اس کی جلوہ گاہ ہے اور مرثیہ گو کے عقیدے کے مطابق مور و ملخ، شجر و حجر، آسمان و زمین ہمہ وقت اس کی تہلیل و تسبیح میں مشغول ہیں اس لیے اس فضا کو پیش کرنے میں قیدِ مقام سے گزر کر وہ حسنِ فطرت کا ترجمان بنتا ہے اور اس کے ان جلوؤں کا احاطہ کرلینا چاہتا ہے جو خالق کی عظمت و جلال، لطف و کرم کے آئینہ دار ہیں۔الوہیت کی یہ فضا مقامی خصوصیات کی تفصیلی بیان سے تیار نہیں ہو سکتی تھی،اس لیے تخیلی منظر نگاری کی ضرورت تھی جس میں عبودیت و عقیدت شانِ ربوبیت کی جلوہ آرائیوں کی جھلک دیکھ سکے۔اس باریک نکتہ کو دورِ عروج کے مرثیہ نگاروں نے مدنظر رکھ کر اسے روحانی گہرائی اور آفاقیت عطا کی اور مرثیہ کے واقعات کے لیے الوہیت اور حقانیت کا پس منظر تیار کیا۔یہ پس منظر کائنات کے حسن کے ساتھ اس کے بنانے والے کی قدرت کاملہ کی طرف بھی متوجہ کرتا ہے جس کی مرضی کے سب پابند ہیں اور کربلا کے خداشناس افراد بھی اسی نظامِ کائنات کا جز بن کر اس کی رضا پر راضی ہیں۔

مرثیوں کی منظر نگاری میں پر بہار چمن کی تصویر کشی کی ایک وجہ اور بھی ہے۔مرثیہ گو سامعین کو ایک بڑے المیے کے لیے تیار کر رہا ہے۔اس کی غم انگیزی میں اضافہ کرنے کے لیے اسے ایسے مقامات کی تلاش ہے جن میں پہلے دل خوش کن باتوں کا ذکر ہو اور پھر الم ناک عنصر لایا جائے۔اس سے پہلے بھی لکھا جاچکا ہے کہ مرثیہ کی ترقی یافتہ صورت میں رخصت اور شہادت دو الم ناک موضوعات ہیں جن کو موثر بنانے کے لیے دو طرب ناک عناصر شامل کیے گئے ہیں رخصت سے پہلے چہرہ اور شہادت سے پہلے آمد و جنگ، تاکہ مسرّت و غم، کے متضاد جذبات باری باری سننے والے کے جذباتی تناؤ کو دور کرتے رہیں اور یکسانی کی بے کیفی المیہ کی تاثیر کا خون نہ کردے۔

اوپر مرثیہ کے ان مختلف فنی اور ہیئتی پہلوؤں کی طرف بعض ضروری اشارے کردیے گئے جو جدید

ذہن اور جدید تنقید نے پیدا کیے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا مناسب نہ ہوگا کہ مرثیہ نگار ایپک یا ٹریجڈی لکھنے کی کوشش کر رہا تھا یا تاریخی اعتبار سے واقعات کو اس طرح پیش کر رہا تھا جیسے کسی علمی تحقیق کے بعد سامنے آتے ہیں۔ تاہم گزشتہ صفحات کے مطالعے سے یہ اندازہ ضرور ہوگا کہ مرثیہ کا ارتقا ہر فن کی طرح نہ تو ایک خط مستقیم میں ہوا ہے اور نہ ہو سکتا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ مرثیہ نگاروں نے مرثیہ کے اس بنیادی عنصر کو کسی وقت نظر انداز نہیں کیا جو وصفِ میت یا اظہار الم کو مرکزی جگہ دیتا ہے۔ مرثیہ کا اصل مقصد ہر دور میں یہی رہا ہے لیکن اردو شاعری کے فروغ کے ساتھ ساتھ باشعور مرثیہ گویوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے اس مرکز کے گرد چھوٹے چھوٹے اور مرکز قائم کر دیے جنھوں نے نہ صرف بنیادی تصور کو توانائی بخشی بلکہ فن کاری کے نقطۂ نظر سے ایسے نقش و نگار سے بھی مزین کر دیا جو اس کے مقصد سے ہم آہنگ ہو گئے، یہی وجہ ہے کہ کچھ لوگ مرثیہ کے رزمیہ عنصر کو اہمیت دیتے ہیں کچھ اخلاق کو، کچھ مرثیہ گو کی کردار نگاری سے متاثر ہیں کچھ منظر نگاری سے، کچھ اس کے تخیل کی نادرہ کاری پر فریفتہ ہیں اور کچھ نفسیاتی موشگافیوں کی داد دیتے ہیں حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ان تمام چیزوں کا وجود مرثیہ میں اس لیے ہے کہ مرثیہ نگار اصل تاثر کو اور زیادہ نمایاں اور جاندار بنا کر پیش کر سکے۔

فن کار کا تخلیقی جوہر در حقیقت پابندیوں کے اندر آزادی کی راہیں تلاش کر لیتا ہے جیسے موسیقی میں خیال کا گانے والا اپنی الاپوں اور تانوں کے ذریعہ بہت دور دور تک چلا جاتا ہے لیکن ہر بار پلٹ کر اپنے اس سُر تک پہنچتا ہے جسے اس نے بنیاد قرار دیا تھا، بالکل اسی طرح مرثیہ نگاروں نے اور خاص کر دورِ تعمیر و عروج کے فنکاروں نے مرثیہ کی غیر معین ہیئت سے فائدہ اٹھا کر آزادی کے مظاہرے کیے اور واقعۂ کربلا کے دل دوز سانحے کو مرکزی حیثیت دے کر چہرہ، ماجرا، سراپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، ساقی نامہ، گھوڑے اور تلوار کی تعریف شام و سحر کے مناظر وعظ و پند کے گوناگوں مرقعوں کے ذریعے سے فن کا ایسا مظاہرہ کیا جس میں انھیں نہ تو اپنی تخلیقی صلاحیت کا گلا گھونٹنا پڑا اور نہ اپنے بنیادی مقصد سے دور ہٹنے کی ضرورت پیش آئی۔

مرثیہ کا یہ ارتقا بہت سے ایسے اسباب کا نتیجہ ہے جو ہر فن کی ترقی میں پیش آتے ہیں۔ اس صنف کا ابتدائی دور محض اظہار تاثر اور اظہار عقیدت تک محدود تھا۔ زبان و بیان کا استعمال نہ تو فن کارانہ تھا کیونکہ ان شعرا کے سامنے نہ مرثیہ کے اعلیٰ نمونے تھے اور نہ اردو شاعری اس منزل ارتقا تک پہنچی تھی جہاں فن

میں معیاروں کی جستجو کی جاتی ہے۔اس کے آگے بڑھ کر جب واقعات اور تاثرات کی آمیزش سے مرثیہ کے خاکے میں نئے رنگ بھرے جانے لگے تو تدریجی طور پر زبان وبیان کے حسن میں بھی اضافہ ہوا اور واقعات کے تاریخی یا عقیدت مندانہ پہلو بھی واضح ہوئے۔اس کے آگے کی منزل پر مرثیہ سوداؔ جیسے قادر الکلام کو مشکل ترین فن معلوم ہونے لگا تو قدرتی طور پر مرثیہ نگاروں کو اپنے فنی جوہر دکھانے کا زیادہ موقع ہاتھ آیا۔ گویا تقریباً ڈیڑھ دو سو سال میں مرثیہ میں وہ تبدلیاں ہوئیں جو نہ غزل میں نظر آتی ہیں نہ مثنوی یا قصیدے میں۔یہاں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ جہاں اردو غزل، مثنوی اور قصیدہ کو فارسی غزل، مثنوی اور قصیدے کے معیاری نمونوں نے چراغ تہ داماں بنا رکھا تھا وہاں مرثیہ کے لیے ایسی کوئی بات نہیں تھی، عربی اور فارسی کے اعلیٰ ترین مرثیے بھی فن کے نقطۂ نظر سے کوئی ایسا نمونہ پیش نہیں کرتے تھے جس کے آگے جانا کسی اچھے فنکار کے لیے آزمائش کا محل بن سکے۔اسی لیے جو کبھی بھی یہ کہا گیا کہ مرثیہ اردو کی سب سے زیادہ غیر تقلیدی صنف ہے اس کا مطلب یہی ہے کہ جن مرثیہ نگاروں نے پوری طرح سے اسی صنف کو اپنے تخلیقی میلانات کے اظہار کے لیے منتخب کیا انھوں نے اپنے کو اتنا ہی پابند سمجھا کہ وہ عقیدہ ،اور مروّجہ تاریخ کی حدوں کو توڑے بغیر واقعات کربلا کو اتنے گوناگوں پہلوؤں سے پیش کریں کہ نہ تو سامع اور قاری کو واقعات کی یکسانیت سے اکتاہٹ محسوس ہو اور نہ ان کی صلاحیتیں ایک چھوٹے دائرے میں محدود ہو کر رہ جائیں۔

اردو شاعری جب ارتقا کی کئی منزلیں طے کر کے لکھنؤ پہنچی اور یہاں مرثیہ کو فروغ حاصل کرنے کا موقع ملا تو تھوڑے دنوں کے اندر اس کی ابتدائی ہیئت ایک نئے پر شکوہ انداز میں تبدیل ہو گئی جس کے اسباب کی طرف گزشتہ ابواب میں بار بار اشارہ کیا جا چکا ہے۔اگر معنوی اعتبار سے دیکھا جائے تو مرثیہ کے ارتقا میں اس شعوری اور فکری ارتقا کا بھی پتہ چلتا ہے جو تاریخ کسی سماج کو عطا کرتی ہے، شروع کے مرثیہ نگاروں کے سامنے جو تاریخیں اور مقاتل تھے لکھنؤ میں ان کی بنیاد پر اور زیادہ تحقیق اور تنقید کے مواقع فراہم ہو گئے تھے۔ علما کا ایک گروہ روضہ خوانی کی منزل سے نکل کر حدیث خوانی تک پہنچ گیا، جس میں واقعات کے عقیدت مندانہ بیانات کے ساتھ ساتھ ایک استدلالی اور کسی حد تک مبلغانہ رنگ بھی شامل ہو گیا تھا، ایسے سامعین کے لیے مرثیہ کا قدیم ڈھانچہ کسی طرح آسودگی بخش نہیں ہو سکتا تھا۔اسی لیے ٹھیک

اسی زمانے میں کہ جب لکھنؤ میں عزائے امام حسین کو ایک تہذیبی اہمیت حاصل ہو گئی تھی مرثیہ نگاروں کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے آزمانے کا موقع ملا اور انھوں نے مرثیہ نگاری کے بنیادی مقصد سے ہٹے بغیر ایک طرف دوسرے اصناف سخن کے ارتقا کا ساتھ دیا اور دوسری طرف جدّت پسند اور سخن فہم سامعین ضیافتِ طبع کے لیے مرثیہ میں رزم و بزم، مرقع نگاری، اور نفسیاتی ژرف نگاہی، اخلاق اور عمل، حسن بیان اور جدّت ادا، مضمون آفرینی اور تخیل کاری کو اس طرح پیش کیا کہ مرثیہ کو حقیقت نگاری اور مثالیت کا ایک خوبصورت سنگم بنا دیا۔

جب کبھی مرثیہ نے محض رونے رلانے کو اپنا مطمح نظر بنایا یا کسی مخصوص گروہ کو مخاطب کر کے تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور محض عقیدت کے جذبات ابھار کر ان چیزوں کو اپنے فن کا سہارا بنایا ہے اس وقت یقیناً مرثیے کے وہ اعلیٰ ترین نمونے ہمارے سامنے نہیں آئے ہیں جو وسیع تر انسانی مطمح نظر رکھنے، ظلم و جبر کے خلاف آواز بلند کرنے، مظلوموں کے لیے ہمدردی کا جذبہ پیدا کرنے اور واقعات کربلا کے عمومی اور آفاقی پہلوؤں کی تصویر کشی کرنے اور اعلیٰ اخلاقی مسائل حیات کی جانب متوجہ کرنے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مرثیوں کی خامی فنکار کی نگاہوں سے فنی نقطۂ نظر کے اوجھل ہو جانے کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہے اور مرثیہ کا وہ محدود تصور بھی ہو سکتا ہے جو بہت دنوں تک اس کی ترقی کا راستہ رو کے رہا، اور تو اور میر انیس بھی کبھی کبھی اپنے سامعین کے جذبات عقیدت اور رقت پسند طبیعت سے متاثر ہو کر اپنے دائرۂ تخاطب کو محدود کر دیتے ہیں اور اس آفاقی نقطہ نظر کو پس پشت ڈال دیتے ہیں جس کا ایک فنکار کی حیثیت سے وہ برابر احترام کرتے تھے۔ سچ یہ ہے کہ مرثیہ گوئی کا ایک سرا گہری مذہبی عقیدت سے وابستہ ہے تو دوسرا سرا اس فنی آزادی کا مطالبہ کرتا ہے جو ہر تخلیق کرنے والے کو حدیں توڑنے پر مجبور کرتی رہتی ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ بڑے سے بڑا مرثیہ گو بھی کہیں نہ کہیں اس کش مکش کا شکار ہو گیا ہے۔

گزشتہ ابواب میں جگہ جگہ مختلف مرثیہ نگاروں کے اسلوب اور زبان کے استعمال پر تنقیدی نگاہ ڈالی جا چکی ہے لیکن خاتمہ پر یہ کہنا ضروری ہے کہ دکن کے ابتدائی مرثیہ نگاروں نے اگرچہ اسلوب اور زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کی طرف زیادہ توجہ نہیں کی لیکن انھوں نے زبان اور موضوع کی مناسبت کا خیال رکھا اور انفرادی طور پر وجہی، مرزا، ہاشم علی جیسے اہم شعرا نے اپنے عہد کے بہترین لسانی عناصر سے کام لیا ہے۔ دتی

کے ابتدائی مرثیہ گو یقیناً اپنے ہم عصر غزل گویوں کے مرتبہ تک نہیں پہنچ سکے۔اس کا ایک سبب تو یہ ہو سکتا ہے کہ انھوں نے زبان سے زیادہ عقیدہ پر توجہ کی اور شاید ان کی تخلیقی صلاحیتیں بھی اس پایہ کی نہ تھیں جس کی ضرورت تھی۔ میر سودا اور ان کے بعض معاصرین نے جب مرثیہ کی طرف توجہ کی تو زبان کے تخلیقی استعمال پر اسی طرح زور دیا جیسے غزلوں، قصیدوں اور مثنویوں میں۔ بلکہ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ سودا اور میر نے مراثی میں تاثیر پیدا کرنے کے لیے ہندی کے عام فہم اور بول چال کے خوبصورت الفاظ اس حسن کے ساتھ کھپائے ہیں کہ موضوع سے خاصی ہم آہنگی کا احساس ہونے لگتا ہے۔

لسانی ارتقا ایک فطری عمل ہے۔اس کا تعلق جس حد تک شاعر کی ذات سے ہے اسی حد تک وقت کے تقاضوں اور اظہار چلن سے بھی ہے، جب لکھنؤ میں مرثیہ گوئی کو فروغ ہوا تو جس طرح غزل اور دوسرے اصناف میں زبان، روزمرہ، محاورات اور ضرب الامثال کے استعمال میں لطیف فرق نظر آتا ہے اسی طرح مرثیہ گویوں کے یہاں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ لکھنؤ میں شعر و شاعری کی روایت دہلی سے آنے والے شعرا نے قائم کی لیکن کچھ دنوں کے اندر استعمال زبان اور لب ولہجہ کے فرق نے جن دو مکاتب کی بنیاد ڈالی اس سے تاریخ زبان اور تاریخ ادب کا ہر مبصر واقف ہے، جن لوگوں نے عہد تعمیر اور عروج کے مرثیہ نگاروں اور اس کتاب کے گزشتہ ابواب کا بالاستیعاب مطالعہ کیا ہے انھیں اندازہ ہو گیا ہوگا کہ میر انیس نے اکثر اور میر ضمیر، مرزا دبیر میر عشق اور تعشق وغیرہ نے کبھی کبھی زبان کے استعمال میں ان معیاروں کو پیشِ نظر رکھا ہے جس کی مثالیں نہ غزلوں میں ملتی ہیں نہ اس عہد کے قصیدوں اور مثنویوں میں۔ان شعرا نے موضوع کی مناسبت سے زبان کے ایسے تخلیقی استعمال کی صورتیں نکالیں کہ بول چال کے حسن، لب ولہجہ کی شیرینی، اور طرز ادا کے مختلف نشیب و فراز بڑی خوبی سے اپنے کلام میں سمو لیے۔ شاید اس کا سبب یہ ہو کہ ان مرثیہ نگاروں نے مرثیہ کے موضوع کو وسعت دے کر زندگی کے گوناگوں مسائل کو اپنے دائرے میں سمیٹ لیا اور اس طرح زبان کی رنگارنگی اور وسعت سے بھی مرثیہ کا دامن بھر گیا۔

فہرست مآخذ

(ا) غیر مطبوعہ

1۔ بیاض مراثی عہد اورنگ زیب۔ مملوکہ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی

2۔ بیاض مراثی دکن، مملوکہ اڈنبرا یونیورسٹی لائبریری (مائکرو فلم)

3۔ حالات سفر دہلی۔ درگاہ قلی خاں سالار جنگ۔ کتب خانہ سالار جنگ۔ حیدر آباد۔

4۔ خوش معرکہ زیبا۔ سعادت خاں ناصر۔ ٹیگور لائبریری لکھنؤ یونیورسٹی

5۔ دہلی میں مرثیہ گوئی (علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد سوم کا ایک باب) سید مسعود حسن رضوی

6۔ دیوان حسینی۔ ہاشم علی (فوٹو اسٹیٹ کاپی) اڈنبرا یونیورسٹی لائبریری

7۔ ریاض الفصحا۔ مصحفی (رضا لائبریری۔ رام پور)

8۔ زندگی اور ادب شاہان اودھ کے عہد میں۔ ڈاکٹر صفدر حسین

9۔ سنان دل خراش۔ اسمعیل حسین منیر شکوہ آبادی

10۔ فکر بلیغ حصہ دوم۔ شاد عظیم آبادی

11۔ کلیات تواریخ۔ رائے ڈشناتھ سنگھ بیدار۔ مملوکہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی

12۔ گل مغفرت۔ حیدر بخش حیدری (کتب خانہ سالار جنگ۔ حیدر آباد)

13۔ مجموعہ انتخاب۔ شاہ کمال و سالار جنگ لائبریری۔ (حیدر آباد)

14۔ مراثی احسان

15۔ مراثی افسردہ (پناہ علی بیگ)

یہ قلمی مراثی مندرجہ ذیل ذخیروں میں موجود ہیں:۔

16۔ مراثی افسوس (شیر علی)

17۔ مراثی حیدری

18۔ مراثی خان دوراں درگاہ قلی خاں سالار جنگ

19۔ مراثی خلیق (میر حسن)

20۔ مراثی سکندر

21۔ مراثی ضمیر (میر مظفر حسین)

22۔ مراثی فصیح (مرزا جعفر علی)

23۔ مراثی گدا

24۔ مراثی محب

25۔ مراثی مسکین

1۔ کتب خانہ سالار جنگ حیدر آباد دکن

2۔ رضا لائبریری۔ رام پور

3۔ کتب خانہ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی

4۔ کتب خانہ سید سبط محمد منظر جائسی

5۔ کتب خانہ نواب محمد صادق شمس آباد

6۔ کتب خانہ جون الحسن صاحب سونہا

7۔ کتب خانہ یونیورسٹی الہ آباد

8۔ اسٹیٹ لائبریری حیدر آباد دکن

9۔ ادارہ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن

10۔ لکھنؤ یونیورسٹی ٹیگور لائبریری

11۔ اورینٹل لائبریری بانکی پور پٹنہ

26۔ میر عشق اور ان کے خاندان کی مرثیہ گوئی۔ ڈاکٹر جعفر رضا

(2) مطبوعہ

(الف) کتابیں

27۔ آب بقا۔ عبد الرؤف عشرت لکھنوی

28۔ آب حیات۔ محمد حسین آزاد

29۔ آثار عشق۔ میر عشق مرتبہ مہذب

30۔ اردو شاعری پر ایک نظر۔ کلیم الدین احمد

31۔ اردو شہ پارے جلد اول۔ مرتبہ ڈاکٹر محی الدین زور

32۔ اردو کی ادبی تاریخ۔ عبد القادر سروری

33۔ اردو مرثیہ۔ سفارش حسین

34۔ ارژنگ ادب۔ محمد مظفر حسین

35۔ افکار تعشق۔ مرتبہ مہذب لکھنوی

36۔ افکار و مسائل۔ سید احتشام حسین

37۔ المیزان۔ نظیر الحسن فوق

38۔ انیس کی مرثیہ نگاری۔ اثر لکھنوی

39۔ براہین غم۔ تعشق

40۔ برہان غم۔ عشق

41۔ برہان معاصر۔ طباطبائی

42۔ بساتین السلاطین۔ ابراہیم زبیری

43۔ بوطیقا۔ مترجم عزیز احمد

44۔ بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقا۔ ڈاکٹر اختر ارنبوی

45۔ بیگمات اودھ۔ تصدق حسین

46۔ تاریخ ادب اردو۔ رام بابو سکسینہ مترجم مرزا محمد عسکری

47۔ تاریخ اودھ۔ نجم الغنی

48۔ تاریخ دکن در عہد وسطیٰ (بہمنی سلطنت) عبدالمجید صدیقی

49۔ تاریخ دکن جلد اول دوم سوم۔ مرتبہ سید علی بلگرامی

50۔ تاریخ فرشتہ جلد 3,4۔ ابوالقاسم فرشتہ مترجم طالب

51۔ تاریخ مسلمانان پاکستان و بھارت۔ انجمن ترقی اردو، کراچی

52۔ تذکرہ شعرائے اردو۔ میر حسن

53۔ تذکرہ مسرت افزا۔ ابوالحسن مرتبہ قاضی عبدالودود

54۔ تذکرہ نادر۔ مرتبہ سید مسعود حسن رضوی

55۔ تذکرۂ ہندی۔ مصحفی

56۔ تلخیص معلیٰ۔ کلب حسین خاں نادر

57۔ چہار مقالہ۔ نظامی عروضی سمرقندی

58۔ حیات دبیر حصہ اول و دوم۔ افضل حسین ثابت

59۔ حدایق السحر فی دقائق الشعر۔ رشید وطواط

60۔ حدیقۃ السلاطین۔ مرزا نظام الدین بہ تصحیح و تحشیہ از علی اصغر بلگرامی

61۔ خزانۂ عامرہ۔ غلام علی آزاد

62۔ داستانِ ادب حیدر آباد۔ ڈاکٹر سید محی الدین زور

63۔ دبستان دبیر۔ ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی

64۔ دفتر ماتم۔ دبیر

65۔ دربار حسین۔ افضل حسین ثابت

66۔ دورِ عشق۔ مرتبہ مہذب لکھنوی

67۔ دکن میں اردو۔ نصیر الدین ہاشمی

68۔ دکھنی کے چند تحقیقی مضامین " "

69۔ دیوان اسیر۔ مظفر علی اسیر لکھنوی

70۔ دیوان رشک۔ علی اوسط رشک لکھنوی

71۔ دیوان قبول۔ میر مہدی قبول

72۔ دیوان مہر حاتم علی مہر

73۔ دیوان ناسخ۔ امام بخش ناسخ

74۔ رزم نامۂ انیس مرتبہ سید مسعود حسن رضوی

75۔ رزم نامۂ دبیر مرتبہ نیر لکھنوی

76۔ روحِ انیس — مرتبہ سید مسعود حسن رضوی

77۔ رود کوثر — شیخ محمد اکرام

78۔ ریاض الفصحا۔ — مصحفی

79۔ سبع مثانی۔ — مرتبہ خبیر لکھنوی

80۔ سخن شعرا۔ — عبدالغفور خاں نساخ

81۔ سروِ آزاد۔ — غلام علی آزاد

82۔ سراپا سخن (تلخیص) — محسن لکھنوی مرتبہ ڈاکٹر سلیمان حسین

83۔ سوانحات سلاطین اودھ (قیصر التواریخ) کمال الدین حسینی

84۔ سیر المتاخرین۔ غلام حسین طباطبائی

85۔ شعار دبیر۔ مرتبہ مہذب

86۔ شعر العجم۔ شبلی نعمانی

87۔ شعر و شاعری (مقدمہ دیوان) حالی

88۔ طبقات اکبری۔ نظام الدین احمد۔

89۔ طبقات شعرائے ہند۔ کریم الدین اور فیلن

90۔ عادل شاہی مرثیے۔ سعادت علی رضوی

91۔ عقد السحر فی شرح نقد الشعر۔ سید اصغر حسین

92۔ علی نامہ۔ نصرتی مرتبہ عبدالمجید صدیقی

93۔ عمادت السعادت۔ سید غلام علی خاں نقوی

94۔ عمدۂ منتخبہ۔ اعظم الدولہ سرور مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی

95۔ فردوسی ہند۔ ڈاکٹر آہ سیتاپوری

96۔ قابوس نامہ۔ امیر عنصر المعالی کیکاؤس

97۔ کاشف الحقائق۔ جلد دوم۔ امداد امام اثر

98۔ کربل کتھا۔ فضلی مرتبہ مالک رام وڈاکٹر مختار الدین

99۔ کلیات سودا۔ سودا۔

100۔ کلیات محمد قلی قطب شاہ۔ مرتبہ زورؔ

101۔ گلزار ابراہیم۔ علی ابراہیم خلیلؔ

102۔ گزشتہ لکھنؤ۔ عبدالحلیم شررؔ

103۔ گلزار آصفیہ۔ غلام حسین خاں

104۔ گل کرسٹ اور اس کا عہد۔ عتیق صدیقی

105۔ گلشن بے خار۔ شیفتہ۔

106۔ گلشن سخن۔ مردان علی خاں ستیلاؔ مرتبہ سید مسعود حسن رضوی

107۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی

108۔ مختصر تاریخ ادب اردو۔ ڈاکٹر اعجاز حسین

109۔ مذہب اور شاعری۔ " "

110۔ محبوب الزمن۔ عبدالجبار خاں۔

111۔ محبوب الوطن۔ عبدالجبار خاں

112۔ مجموعہ نغز۔ قدرت اللہ شوق مرتبہ محمود شیرانی

113۔ مراثی انیس (۴ جلدیں) مرتبہ نائب حسین نقوی امروہوی

114۔ مراثی انیس (۴ جلدیں) نول کشورہ

115۔ مراثی انیسؔ (۳ جلدیں) نظامی پریس بدایوں

116۔ مراثی انیسؔ میں ڈرامائی عناصر۔ ڈاکٹر شارب ردولوی

117۔ مراثی دبیرؔ۔ نول کشور

118۔مراثی دلگیر ”

119۔مراثی ضمیر جلد اول۔نول کشور

120۔مراثی میر۔ میر تقی میر مرتبہ مسیح الزماں

121۔مرثیہ نگاری اور میر انیس۔ڈاکٹر احسن فاروقی

122۔مرقع دہلی۔ذوالقدر خان دوراں درگاہ قلی خاں

123۔مطالعہ امیر، ڈاکٹر ابو محمد سحر

124۔مغل اور اردو۔ نصیر حسین خیال

125۔مقالات ہاشمی۔ نصیر الدین ہاشمی

126۔منتخب للباب۔ خافی خاں (انگریزی ترجمہ)

127۔منتخب التواریخ۔ عبدالقادر بدایونی

128۔موازنہ انیس و دبیر۔ شبلی

129۔میر حسن اور خاندان کے دوسرے شعرا۔ محمود فاروقی

130۔نئے تنقیدی گوشے۔ ممتاز حسین

131۔واقعات مملکت بیجاپور۔ جلد اول و دوم۔ بشیر الدین احمد

132۔ہندستان کی حالت برطانوی تسلط کے قریب۔اوون سڈنی مترجمہ ہاشمی فرید آبادی

133۔یادگار ضیغم۔ محمد عبداللہ خاں ضیغم

134۔یادگار شعرا۔اشپرنگر مترجم طفیل احمد

135۔یورپ میں دکھنی مخطوطات۔ نصیر الدین ہاشمی

(ب) مضامین

136۔استاد ہاشم علی۔ جیلانی کامراں۔ شب تاب ۱۹۶۱ء

137۔ایران میں عزاداری اور مرثیہ گوئی۔ سید مسعود حسن رضوی۔ پیام اسلام لکھنؤ محرم نمبر 1368ھ

138۔ حیدری مرثیہ گو " نیادور۔ لکھنؤ اگست 1963ء

139۔ میر خلیق اور مخلوق " 26/ جنوری 1966ء

140۔ میر عشق اور ان کا ایک رسالہ " " اگست 1962ء

141۔ میر حسن مصنف سحر البیان " آج کل۔ دہلی 1965ء

142۔ سکندر اور ضاحک۔ قاضی عبدالودود۔ معیار۔ پٹنہ جولائی اگست 1936ء

143۔ خلیق کا ایک مرثیہ " معاصر پٹنہ حصہ 4

144۔ خلیق ڈاکٹر سلیمان حسین نیادور لکھنؤ 1966ء

145۔ ضمیر لکھنوی اور ان کا کلام علی جواد زیدی نیادور لکھنؤ 26/ جنوری 64ء

146۔ جدید مرثیے کے بانی ضمیر لکھنوی " تحریر دہلی۔ نمبر 1 مئی 1967ء

147۔ دکن میں مراسم عزاداری اور مرثیہ گوئی ڈاکٹر رشید موسوی۔ مجلۂ عثمانیہ
دکنی ادب نمبر (1965ء)

BIBLIOGRAPHY (Contd.)

C — Books in English

148.	*Bowra, C.M.*	:	**From Virgil To Milton.**
149.	*Dixon, W.M.*	:	**English Epic And Heroic Poetry.**
150.	*Forster, E.M.*	:	**Aspects Of The Novel.**
151.	*Gayloy & Kurtz*	:	**Methods and Materials of Literary Criticism.**
152.	*Ghosh, M. (Tr.)*	:	**Natya Shastra.**
153.	*Herbert Read*	:	**Art And Society.**
154.	*Hoey, W. (Tr.)*	:	**Memoirs Of Delhi and Fyzabad, Vol. I & II (Tarikh Farah Bakhsh)**
155.	*Kedney, J.S.*	:	**Hegel's Aesthetics, A Critical Exposition.**
156.	*Leavis, F.R.*	:	**The Great Tradition.**
157.	*Ralli, A.*	:	**Poetry And Faith.**
158.	*Richards, I.A.*	:	**Science And Poetry.**
159.	*Scott-James*	:	**Making of Literature.**
160.	*Shervani, H.K*	:	**Mahmud Gavan, The Great Bahman Vazir,**
161.	*Do*	:	**The Bahmanis Of Deccan.**
162.	*Srivasatava, A.L.*	:	**The First Two Nawabs Of Oudh.**
163.	*Yazdani*	:	**Report of The Archaeological Department, Hyderabad Deccan.**
164.	*Do*	:	**Bidar, Its History And Monuments.**

اشاریہ

1۔ افراد

2۔ مقامات